MUSIC

音乐论著丛书

中国音乐史学的回顾与反思

冯文慈音乐文集





上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

音乐论著丛书

中国音乐史学的回顾与反思

冯文慈音乐文集



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中国音乐史学的回顾与反思/冯文慈著.—上海:上海音乐学院出版社,2005.8

(音乐论著丛书)

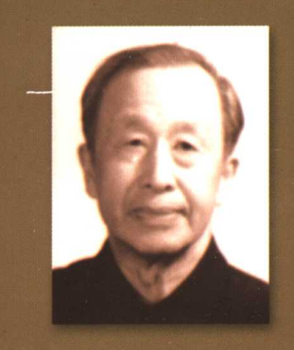
ISBN 7-80692-166-4

Ⅰ.中… Ⅱ.冯… Ⅲ.音乐史-中国-文集 Ⅳ.J609.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 090000 号

丛 书 名　音乐论著丛书
出 品 人　洛　秦
书　　名　中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集
著　　者　冯文慈

责任编辑　洛　秦
特约编辑　朱　霞
封面设计　陈　岫
责任校对　谢轩江
电脑制作　梅晓英
出版发行　上海音乐学院出版社
社　　址　上海市汾阳路 20 号
邮　　编　200031
电　　话　021-64315769　64319166
传　　真　021-64710490
经　　销　全国新华书店
印　　刷　江苏通州市印刷总厂有限公司
字　　数　220 千
开　　本　850×1168　1/32
印　　张　10
版　　次　2005 年 8 月第 1 版　第 1 次印刷
印　　数　1—2100
书　　号　ISBN 7-80692-166-4/J·159
定　　价　23.00 元



冯文慈

1926年4月生，天津市人。中国音乐学院音乐学系教授，中央音乐学院特聘教授、博士生导师，中国律学学会顾问，2000年-2004年任中国音乐史学会会长。1973年起主要从事中国古代音乐史的教学和研究。1993年底离休。学术成果：文献整理方面有朱载堉原著《律学新说》的标点注释本，《律吕精义》的标点注释本（获1999年文化部第一届文化艺术科学优秀成果二等奖）；《王光祈音乐论著选集》（选注合作稿）。专著：在《中华文明史》中任音乐学科主编及主要执笔（入选中共中央宣传部1994年度“五个一工程”图书）；《中外音乐交流史》（2002年获北京市第七届哲学社会科学优秀成果二等奖）。此外有论文四十余篇。

音乐论著丛书·第一辑

（按姓氏笔划排列）

《于润洋音乐文集》

《王安国音乐文集》

《王耀华音乐文集》

《冯文慈音乐文集》

《乔建中音乐文集》

《刘再生音乐文集》

《张 前音乐文集》

《杨立青音乐文集》

《杨儒怀音乐文集》

《陈应时音乐文集》

《陈聆群音乐文集》

《陈铭志音乐文集》

《茅 原音乐文集》

《郑祖襄音乐文集》

《赵晓生音乐文集》

《夏 野音乐文集》

《桑 桐音乐文集》

《袁静芳音乐文集》

《钱仁康音乐文集》

《童忠良音乐文集》

《戴鹏海音乐文集》

《戴嘉枋音乐文集》

责任编辑 洛 秦

封面设计 陈 岫

目录

1 序

7 从事中国音乐史学的心态自述

16 漫谈音乐的起源

18 繁音似锦簇　东西南北音

21 孔子"放郑声"辨析
——"郑声"的社会习俗背景及其遗绪

36 西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因
——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源

50 说唱命名辨

53 蒲剧唱腔和晋南方言字调

76 略论《十面埋伏》

88 中国近现代音乐史教学:两个传统并存与古今衔接问题

94 汉族音阶调式的历史记载和当前实际
——维护音阶调式思维的传统特点

127　释“宫商角徵羽”阶名由来

132　释伶州鸠答“七律者何”
——附论对古代文献的解释

138　略论我国当前律制问题

150　朱载堉年谱

157　关于朱载堉年谱的补充说明
——兼答吉联抗先生

163　朱载堉珠算开方术述评

177　朱载堉的落漠坎坷及其启示
——为纪念朱载堉诞生450周年而作

185　关于朱载堉的释文的订正意见

190　简评“朱载堉纪念大会”中的《函告》

194　标点注释朱载堉《律吕精义》的概况和感想

200　当前中国音乐史学的发展和史学方法问题

210　中国古代音乐史研究中的逆向考察

217　中国古代音乐史进修体会
——献给中青年同行

221　艺术·商品·心态

223　在音乐史学征途上不断前进

225　培养硕士生的体会

229　王光祈的音乐史学方法和学风
——为王光祈研究学术讨论会而作

238　崇古与饰古
——杨荫浏著《中国古代音乐史稿》择评之一

242　雅乐新论：转向唯物史观路途中的迷失
——杨荫浏著《中国古代音乐史稿》择评之二

248　防范心态与理性思考
——杨荫浏著《中国古代音乐史稿》择评之三

257　转向唯物史观的起步
——略评《中国古代音乐史稿》的历史地位

267　坚持唯物史观　坚持反思
——答孔培培、闻道同志，兼及向延生同志

282　评黄翔鹏“‘九歌’是九声音列”说

298　和翔鹏同志学术交往的一段回忆

309　附录　参考文目

序

20世纪70年代末在我国出现的"实践是检验真理的惟一标准"大讨论,引发了一场思想解放运动,涵盖了广泛的学术界,对我的心灵也产生了深刻而持久的触动。我理解,中国音乐史学领域同样存在着解放思想的客观要求。解放思想,就需要回顾,就需要反思。只有经过反反复复、再三再四的反思,才能比较准确地剖析过去,剖析自己,才能比较明确地辨明前进方向,推动学术工作。本文集的篇章大多是基于这种认识写成的,因此就将"回顾"和"反思"嵌入文集的标题。

在这本文集中,选录了我从1978年到2003年发表的拙稿34篇,篇幅适宜又比较重要的大多辑录在这里了。其中有一篇合作稿,也是由我执笔的。

这34篇中的第一篇《从事中国音乐史学的心态自述》,可以作为这里"自序"的补充,主旨都是坦述我从事中国音乐史学的心态、对于当前中国音乐史学研究现状的看法,以及史学常写常新,因此需要不断回顾与反思的。

其余33篇笼统地可分为5组：

第1组共8篇，内容是中国音乐史方面；

第2组共4篇，内容是中国乐律学方面；

第3组共7篇，内容是明代乐律学家朱载堉研究方面；

第4组共6篇，内容是史学方法和音乐史学教育方面；

第5组共8篇，内容是评论，涉及的音乐学家有王光祈、杨荫浏、黄翔鹏三位。

以下谈谈我对于中国史学以及音乐史学发展的粗浅认识，其后对本文集若干篇目进行简介，主要是讲讲回顾和反思的要点。

中华民族是热爱史学的民族，是尊重自己历史、尊重自己历史遗产遗物和史学成果的民族。我希望自己能够通过实际工作，不断提高这一认识。

在中国，史学是门十分古老的学科，又是一门不断更新的学科。特别是进入20世纪百年来，史学表现出常写常新、充满活力的态势。其所以如此，固然有新鲜史料不断展现方面的重要原因，而更为根本的动力则是人们在不断地追求重新认识自身的历史。

我至今仍然认为唯物史观是用以观察和解剖历史的一把金钥匙，不改初衷。但它的确需要循时而进，不断充实发展。这一点在理论上粗略地理解似乎并不困难，但是经过“文化大革命”十年思想上发生过的混乱，如何具体地重新学习唯物史观，特别是在中国音乐史学领域落实，我感到是个十分沉重而棘手的难题。最早触动我从实际问题着手，作为重新学习入门途径的，是对琵琶名曲《十面埋伏》的内容应该如何解释的反思。我认识到，项羽刘邦之争是题材，而根据有关资料，从文艺作品反映社会生活以及其中人的思想感情这一角度来分析，其内容应该是描绘元明之际的“边塞军事征战”以及人们对它的感受。这是我对于中国音乐史学比较自觉地独立地进行回顾与反思的开

端,因此我将写作这篇文章的1978年定为我的学术年龄起算年。但是这篇文章的字里行间仍残留着某些"十年动乱"时期盛行的虚夸气息,这是我后来才有所发觉的。

此后,我继续依循回顾与反思的途径前行。先是在80年代初写下两篇短文《漫谈音乐的起源》和《说唱命名辨》,都不乏针对性。前者具有通俗性;后者从形式逻辑的内涵与外延着眼,评论"曲艺"一词的应用,但是话说得不似我后来的文章那么痛快。

《孔子"放郑声"辨析》较长,是我相当着力的一篇。两千余年来,孔子所说的"郑声淫"、"放郑声",不知有几多论者,或褒或贬,但大多是从自身的实用需要出发加以"六经注我"式的发挥。我以为这是音乐史学中的一桩大公案。需要反思的是,孔子语录的前后文、原意,以及进行解释时是否将它放到当时的经济、社会、婚姻、歌舞习俗条件之中研究过?今天是否应当对这两句话重新研究和评价?

《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因》,是我注意到史学领域中比较新鲜的统计学方法之后,下了笨功夫写下的一篇。南北朝隋唐时期,特别是唐代,"胡乐"是否曾经风行,至今在中国音乐史学界仍然存在着或允或否的不同认识。统治阶层人物的艺术嗜好和积极倡导起到何种程度的作用?我根据人物籍里所作的统计和结论,可供参考。

《蒲剧唱腔和晋南方言字调》,是80年代初我学习音乐史学家杨荫浏的语言音乐学以后,在晋南运城又向蒲剧音乐家张峰、康希圣学习,由我执笔完成的。结论是:蒲剧唱腔符合与基本符合晋南方言字调的比例大体在80%。我体会,这类研究有助于了解民族声乐创腔传统,或有助于当今的作曲和表演。

《中国近现代音乐史教学:两个传统并存与古今衔接问题》,是我对于"重写"音乐史学术探讨的响应。标题中提到的两个问题——简单说:中西、古今关系问题,是关乎20世纪中国

音乐文化重大转折的问题，是否需要回顾和反思？当然，解决它需要经历相对长远的过程，需要努力奔赴，而不可能一蹴而就。这一点是我在文章中交待不够清楚的地方。

《汉族音阶调式的历史记载和当前实际》与《略论我国当前律制问题》，是从维护汉族传统音阶调式思维特点、维护乐制和律制多彩多元多线而写成的两篇。已故音乐学家夏野、刘国杰见到前一篇后，曾分别向我致函，一方面对基本论点有所肯定，另一方面对所谓变体音阶记谱法的繁琐提出批评。趁此文集辑录机会，我再次在这里表示接受。但在本文集中如果删除有关部分，前后文则难以衔接，因此只好一仍其旧，特此说明。这两篇都吸取了音乐史学家杨荫浏关于律制“多线并存”的论点，后者还肯定了音乐学家赵宋光关于微分音形成是由于“跃迁”的论点。

《释“宫商角徵羽”阶名由来》和《释伶州鸠答“七律者何”》，两篇都不甚长，却是我学习王光祈的治学精神，以“九牛二虎”之力写成的。标题所揭示的前人不曾解决的这两个难题，我以为应该勇于探索。两篇文章涉及到的史学、美学等等方面的结论，我至今仍自信不疑，但在具体环节上则心里不甚踏实。如有失误，前者是由于传统音韵学的根底不够，后者是由于古代天文学的知识贫乏。后者附论“对古代文献的解释”，可参见本书末篇《和翔鹏同志学术交往的一段回忆》。

自 1984 年起，在音乐学界乐律学热及相关学术会议的推动下，我进行了关于朱载堉及其乐律学的研究，关注的问题主要有二：第一，朱氏生平；第二，对朱氏主要乐律学原著进行整理标点。

朱载堉生平调查研究的成果有四篇，首先是《朱载堉年谱》和《关于〈朱载堉年谱〉的补充说明》。我认为，过去某些朱氏生平论述最值得反思的一点，是对其父辈、祖辈间的王位纠葛不分是非曲直，概以皇族“内讧”视之。其实，其父郑王朱厚烷冤狱

18 年,应该说是比较易于判断的。其所以不分是非曲直,是由于受到“十年动乱”期间流行的“天下乌鸦一般黑”的影响——皇族贵胄间的王位纷争还不是“内讧”？对这一冤狱事件如果不能正确理解,就直接影响到对朱载堉生平的认识。当我们潜思朱氏取得伟大成就的动力时,很自然就会联系到冤狱事件对他心灵的深刻震撼,——所谓“贫寒出孝子,坎坷砺学人”,古往今来屡见不鲜。朱载堉从青少年时期起就潜心律算,他那坚强无比的意志正是在坎坷境遇中砥砺形成的。此外两篇是《朱载堉的落漠坎坷及其启示》和《标点注释朱载堉〈律吕精义〉的概况和感想》。前者论述了其坎坷的身世及其伟大成就遭受落漠的社会根源。它是本文集中惟一用哀挽颂歌般的慨叹心境谱写的。后者则主要论述朱载堉一生给予人们的启示:人生各有机遇和定位,但是生命价值则都在于“创造”。

整理朱载堉原著,已经出版的专著有《律学新说》和《律吕精义》两部点注本及其两篇卷首论文,前者的论文较长,对其生平和成就有综合评介。本文集中的《朱载堉珠算开方术述评》,实际上是通过个别算例的演示,对于《算学新说》全文进行的诠释。

有关朱载堉的一组文章还有两篇:《关于朱载堉的释文的订正意见》、《简评“朱载堉纪念大会”中的〈函告〉》,是针对学术界诠释朱氏生平及其成就方面的某些失误而写的。

关于史学方法和音乐史学教育方面,我从来没有进行过比较系统的研究。《当前中国音乐史学的发展和史学方法问题》与《中国古代音乐研究中的逆向考察》两篇,内容大多是针对实际问题而发,可以说明我对于中国音乐史学前景的乐观展望和积极态度。前者曾提到回顾和反思的必要性、史学的社会功能、史学的客观性、史学方法的多元化、思维方法等。关于音乐史学教育的四个短篇,都是我根据实际心得体会写出的。

评论的八篇,内容主要涉及唯物史观和对待古代文献两个

问题。评价音乐学者,无论其已经作古或在世,或高或低,见仁见智,均属正常。我自信对于听取、对待批评和反批评,尚有相当的胸怀与勇气。关于我评论黄翔鹏同志的过程,在《和翔鹏同志学术交往的一段回忆》中叙述得相当详尽,主要是围绕着古代文献诠释,如何实事求是、如何恰当地展开灵感的翅膀这一类的问题。关于评论杨荫浏先生的四篇以及和有关同志展开讨论和争议的两篇(包括《从事中国音乐史学的心态自述》),我的愿望是兼及史学观念和具体问题,兼及逻辑和历史感的统一。

附带交待一下:本文集对原载刊物的文字,有极个别修订,但对原意并无影响。有的地方加了补注。在《略论〈十面埋伏〉》一文中删掉了不必要的姓名等,在《朱载堉的落漠坎坷及其启示》一文中增加了一个人名。

人贵有自知之明,但是做到往往不太容易,因而需要他人的关心、提醒和批评。本人和本文集正是如此。

冯文慈

2003 年 11 月

从事中国音乐史学的心态自述[1]

题目所说的“从事”,包括学习、教学和研究,而主要是对终生学习的体会,因为教学和研究一刻都离不开继续学习,对我来说尤其是如此。

我之所以用“心态自述”的方式来谈谈对于当前中国音乐史学研究现状的看法,是由于不打算进行理论阐述,这样可能更为灵活自由。

1 成就和灾难引发的教益

近二十多年来,中国音乐史学获得了长足的发展,令人振奋。无论是古代史、近现代史,通史或断代史,也无论是其子学科或交缘学科,例如音乐思想史、音乐美学史、乐器发展史、乐律学史、音乐教育史、少数民族音乐史(包括历史上地域性少数民族王朝)、音乐交流史、音乐考古学、音乐文献学、古谱学、乐种

学、图象学、作曲家作品研究、地域音乐文化研究等等,都有重要的学术成果涌现。在相关的图书资料辑录及其科学管理方法方面,也有重要的学术成果,例如各种年鉴、书谱志、期刊文目索引等等,为研究工作提供了不可或缺的便利条件。这一切,是长期以来特别是"文化大革命"期间遭到压抑的生机猛然迸发,千姿百态,令人目不暇接。

说起"文化大革命",除了那些含冤离世的以外,各种年龄段的人常常都会发出感慨,虽然内容有所不同,却又常常葛藤纠结:那十年——历经磨难;那十年——年华虚掷;那阵急风骤雨,造成无可挽回的损失和遗憾;虽然不曾亲尝辛酸,其振荡的余波却如惊涛骇浪,铭刻在心。如此等等,自然叫人百感交集,不能自已。

然而另一方面,却也有史家认为,正是"文化大革命"的磨砺,使得耕耘史学的心田获得无穷的滋养。远的不说,两千多年来大一统的中国历史究竟有些什么特征?社会发展的客观规律,阶级斗争,群众和精英,人在历史中的作用,唯物史观,……不是获得了比以往任何时候都更为生动的现实参照吗?意大利哲学家贝·克罗齐(1866—1952年),强调人的精神因素在历史发展中的作用,消解历史认识具有客观性,认为"一切真历史都是当代史"。[(2)]据此固然不能断言"历史不可知",从而得出否定史学的消极结论,但是各个时代各种派别的史家,的确都很难避免其所处的现实社会环境对于他们认识历史打上的钤记;对史学来说,这其间既有不利于客观性的消极影响,又有促进深刻认识史事的积极影响。就中国来说,经历了"文化大革命"的洗礼,人们难道不是能够更为深刻地观照历史、分析历史、认识历史,乃至洞察现实、谋划未来了吗?分辨"正宗品牌"与"假冒伪劣"的能力不是大大增强了吗?如此说来,"文化大革命"的消极后果需要相当的时间才会逐步显现,逐步认识,其引发的积极

教益也需要相当的时间,通过相当的实践来逐步认识。

就中国音乐史学来说,和其它许多学科类似,同样需要回顾百余年、五十余年,特别是“文化大革命”那灾难性的十年。我认为,需要反思,深刻的反思——这方面中国音乐史学做得如何?这是一个值得重视,值得深入探讨的问题。事实上看法是存在着分歧的。

我认为,主要的问题可能是,有的学者并没有如实估计“文化大革命”极左思潮对于中国音乐史学的侵蚀和危害。

2 反思和学术批评的潮流

1999年,隆重纪念音乐学大师杨荫浏诞辰百年。本人不揣谫陋,在当年连续有四篇拙稿评论杨先生的巨著《中国古代音乐史稿》。此后在刊物上论点有所交锋,不必细说。值得重视的是,倒是有学者向我提出这样一个问题:“在大讲‘阶级斗争’的年代里,您(指我冯某)的唯物史观理论跑到哪儿去了?”(3)我想,意思不外乎是:一、“在大讲‘阶级斗争’的年代里”,音乐学大师如杨荫浏先生受到极左思潮的影响,有什么值得大惊小怪的?二、主张唯物史观者如你冯某,当时对于唯物史观史学又有什么贡献?关于上述第一点,我不赞成对极左思潮的影响采取淡化的态度。对于第二点,不妨以实相告:我冯某在“文化大革命”时期不过芸芸众生中一介草民,不但对于唯物史观音乐史学毫无贡献,而且对于唯物史观也谈不上真正理解。我在1973年才开始进入中国古代音乐史学领域,从1978年才开始起算我的学术年龄。在中国音乐史学领域,遥望先辈大师,自愧难以望其项背。但我信奉古语所说,“愚者千虑,或有一得”;我还欣赏俗语:美食家不一定有烹调证书,普通食客(如我)也有权对美

味佳肴"说三道四"。因此我对"……哪儿去了"的提问,虽然蓦然神跳心惊,却不曾面呈赧色,无地自容。因为我认为,如此提问并非事关个人荣辱,而且我还确信,学术批评中人人平等,潮流方兴未艾,势不可挡。

我之所以破除杂念,评论大师杨荫浏的《中国古代音乐史稿》,的确并非事出偶然。自1986年以后我就开始批评中国音乐史学界的知名方家,除了在《中外音乐交流史》中针对早年故世的音乐学家王光祈之外,以批评挚友黄翔鹏着力最多。[4]而且对方家都是指名道姓,此外指事不指人或针对音乐学界以外知名方家的也还有。对这些方家,我心中是尊崇敬爱并存,同时我又愿意学习唐代史学家刘知幾(661—721年)的"直书"原则,借鉴所谓"爱而知其丑"的批评精神。[5]当然我所批评的所谓"丑",不过是我判断的缺点和失误,与刘知幾所直书的过去史家的肮脏"秽迹"有原则区别。至于我是否看得准,只能通过实践,通过他人的探讨和批评才能得到检验。写评论文章特别是批评为主的文章,我感到首先需要鼓起勇气,目的不外乎是打破中国音乐史学界直到目前仍然相当沉闷的评论空气,希望为新世纪的中国音乐史学事业添把柴而已。

3 唯物史观和实事求是

研究音乐史,自觉或不自觉,总要受到史学观念的引导和制约。至于史家采用什么史学方法,一方面会受到其史学观念的影响,同时也和其所研究的对象相联系。

有的学者认为,所谓唯物史观不过是"实事求是"的原则或方法。他们认为,在中国音乐史学领域,早在40年代就在名著中间体现"唯物主义的历史高度"了,例如杨荫浏先生的《中国

音乐史纲》。我是不赞成这种看法的。人们固然常常用“实事求是”来简要概括唯物主义的认识路线，但是唯物史观的丰富内容是不可能使用这里所谓“实事求是”来准确概括的。

或者也有的学者认为，根本无需谈什么“历史观”，依照“实事求是”的原则处理史料、叙述史实也就够了。我理解，如果像过去一个时期那样，将历史观简单地划分成“唯心”、“唯物”两家，当然并不符合实际，但是对待人类历史的发展存在着不同的观点，因而存在着各不相同的历史观，是不可否认的客观事实。这种淡化乃至取消史学思想支柱的倾向，可能是所谓“物极必反”——对抗简单地划分“唯心”和“唯物”两家，反对“以阶级斗争为纲”为特点的所谓“唯物史观”，但可能走过了头，造成一种反对错误中所形成的消极后果。我认为，其实对待“实事求是”，在不同的史家会有各种不同的认识。但是不管流派如何分野，三家五家、九家十家，或者以超然派别之上自居，所谓以“实事求是”精神选择史料、描述史事，心田之中不可能不存在着思想支柱。另一方面，我认为又应该承认，不论哪家哪派，只要如实的精神贯彻得比较恰当，尽管会有高低深浅之别，都可能作出一定的贡献；更何况，史事的描述也并非事无巨细，时时刻刻都有个“历史观”在缠绕。但是无论如何，说到底，如果从宏观上揭示人类历史发展的奥秘，解释重大历史事件，褒贬重要历史人物的功过，即或时而需要相关学科的支持与协助，然而最基本的靠山还是要仰仗唯物史观。自然，以唯物史观来统率全局，掌握大势，包括何时需要运用它，是史家自觉自愿的事。唯物史观以其真理性吸引学者，从而广泛传播，不是由谁来宣称它是“必须遵循的基本法则”(6)就可以奏效的。以我所在的中国音乐史学会来说，对于会员运用唯物史观，是提倡和鼓励，而非“必须”。

4 “资治”与“教化”的传统

中华民族是热爱史学的民族。中国的史籍不但久远丰富，而且代有积累，连绵不绝，在世界上独树一帜，绝无仅有。音乐史学方面大体类似，虽然由于“重道轻器”的思想影响，属于贱工技艺的部分又限于历史条件难以充分录载，因此史籍遗留诸多疑难之点，但史料相对久远丰富，同样弥足珍贵。

在中国长期的封建社会时期，史学首要的任务是“资治”，同时大多数史学家也具有这种意愿。统治者视史学为“治国”的借鉴，尤其重视前朝覆灭的教训，并用来训诫臣民，所谓“殷鉴不远”已经成为历史悠久的泛指的习惯用语。官方尊史、修史，促进了史学的发展，这是主要的积极的方面；但同时也常常限制了史学的独立地位，这是其消极的方面。这种传统绵延至近代现代，也是事出必然。因此中国音乐史学家既不可能回避这个传统，也无需乎回避这个问题。

“资治”是个古老的用语，又是个中性的用语。对于“资治”这种古老传统，今天难以抽象地肯定或否定，是取是弃要看当时的统治是顺乎历史潮流还是违反历史潮流。

从现代直至当代，作为中国史学组成部分的音乐史学，和政治、教育的关系无可回避，我以为不妨参照历史经验来对待。采取艺术史学孤立自封态度既不现实、不可能，也不正确。“为社会主义服务”、“为人民服务”对史学家来说，不仅意义重大，责任光荣，可以说同时包含着继承中国古老史学传统的正确因素，只是在例如“文化大革命”那样的历史条件下，需要史家辨别真伪，不为虚假的口号和旗帜所迷惑。

“文化大革命”中的实际教训业已提示我们，谈到研究中国音乐史学，首先要考虑到史学的独立学术地位这一前提。这里

所说的独立地位,并不意味着史学可能摆脱现实,超然物外,而是说史家是否具有独立理性,其立论是否客观、求实。对史学重大的社会积极作用的追求不应该损害史学的科学性和人文理性;相反,只有立论符合科学性和人文理性,才能有效地实现“为社会主义服务”、“为人民服务”的目的。

5　古汉语和中国古代文献

大约从上世纪80年代中期起,我开始深切体会在中国古代音乐史学领域中,相当普遍的古汉语水平和掌握古代文献水平不足的严重现状。我这里当然不是指所有的学者。

因此在学习、教学和研究工作中,我常常提醒自己和学生:要紧紧抓住任务的两头,一头要抓住问题的根源,或者说是第一手资料、元文献等等;另一头要抓住问题的现状,或者说是学术前沿。后一头当然常常和前一头密切相连,这里不谈。前一头,过去的音乐史家大多以文献为主,这一方面主要是限于条件,同时也存在主观状态落后于客观实际的弊端。自从王国维提出“二重证据法”,主张文献应当与地下文物并重并结合,已经成为广大学者的共识,并在实践中取得丰硕的成果。如今又有民间口碑,以及当代音乐学家黄翔鹏根据《孟子·梁惠王下》大力倡导的“今之乐犹古之乐”等等,不必赘言。

我时常提醒自己和学生:千忙万忙,不可忽略基本功的不断提高;针对不同的任务,基本功自然会涉及多种领域和学科,而从今天绝大多数音乐艺术院校系科的中国音乐史学学者的现状来说——首先是我自身的体会,在教学和研究中最经常、最大量、最难以越过的障碍还是古汉语一关。这种情况当然首先是在中国古代音乐史专业,然而就是在中国近现代音乐史专业乃

至密切相关的民族音乐学专业，看来似乎问题不那么经常和普遍，然而谁能保证“长治久安”？而且从回顾过去到展望未来，并且如果考虑到日益发展的中外文化交流，中国传统音乐文化今后必然会有更多的汉学家瞩目，古汉语文献对外介绍的问题必然也会日益受到关注，那么我们自身的条件是否也应该及早考虑和准备？

在有关古汉语文献的教材和论著中，为什么讹字、误逗屡屡出现，较一般出版物更为严重？除了印刷校对方面的责任外，编者著者在古汉语方面有待大力提高并加强责任心是个关键。至于误逗接着误释，以致造成的盲目推论，虽然不能说是经常和普遍，但是应该充分估计其后果的严重性。例如：怀疑或不知“鸣球”之“球”的古义为“玉”，同时又将“球”的今义替换古义，从而将“鸣球”（玉磬）解释为滚圆形的石球；又如，由于误逗、误释文献，以致一度认为夏代已经出现“同宫调系统转调”等，岂不是“一着不慎，全盘大乱”吗？仍以比较简单的“球”字为例，只凭头脑里的现成今义是会误事的，查查《新华字典》当然不够，因为它不曾收录古义，查查《辞海》并思考一下，可以说就能够基本解决问题，但需注意古义是在后边；再查查《辞源》可以说就能够彻底解决问题，因为古义就在首位。可是，如果对《辞源》都既不重视也不信任，又对经典文献盲目“疑古”，那就只好在实践中逐步解决思想认识问题了。

当然，由于古汉语不仅根源深远，而且流脉繁复，即或是方家，失误也难免。我个人自然也有莽撞和失误之处。我是逐步才认识到这一点的：对于古代文献应该有个慎重的态度，对待创立新说应该有个正确的理解；我为自己立下的原则是“希望不添乱，争取尽量少添乱”。

如果在掌握主要史料方面还存在着难以逾越的障碍，或只能利用前人已有的学术成果，那么希望创新岂不是难上加难吗？

推进学术事业有赖于争鸣，而其真正实现，我体会首先有赖于评论者本身在心中燃起对待学术事业的满腔热情，不断克服自身的弱点；在批评和争鸣的场合，争取避免不痛不痒的应景词藻或人云亦云的鹦鹉学舌。而从当代学者身上汲取正反两方面的经验教训，可能会更为温暖贴身，获得切肤的教益。

（2002 年 9 月）

---

(1)本文是在“当代音乐学研究专家论坛”(2002 年，南京)上的书面发言。

(2)参阅罗凤礼主编《现代西方史学思潮评析》，中央编译出版社，1996 年 7 月，第二章。

(3)《音乐艺术》，2002 年第 1 期，第 71 页右栏第 3 行。

(4)参见拙稿《和翔鹏同志学术交往的一段回忆》，载周沉等著《黄翔鹏纪念文集》，福建教育出版社，2001 年 11 月。

(5)参见刘知幾《史通》内篇卷七“直书”第二十四、外篇卷十四“惑经”第四。

(6)《音乐研究》，2001 年第 2 期，第 88 页第 3 栏第 19 行。

（原载《南京艺术学院学报》2003 年第 1 期）

漫谈音乐的起源

在建国后出版的中国古代音乐史以及有关论著中，时常可以看到这样的命题："音乐起源于劳动。"然而，这个命题并不准确。如果因为劳动创造了人类本身，就把人类创造的艺术的起源也单纯地归于劳动，未免失之笼统。

人们常常引用西汉《淮南子》上的一段话："今夫举大木者，前呼邪许(yé hǔ)，后亦应之。此举重劝力之歌也。"此外，类似而略早的记载还见于《吕氏春秋》。其实，它们距今不过两千年有余。还有一首古老的记载原始乐舞的《弹歌》："断竹，续竹，飞土，逐肉。"据说是黄帝时期的，距今将近五千年。尽管可以用它们来推断史前期的乐舞常常反映劳动生活等等，但依然不足据以论证"音乐起源于劳动"。

没有一定的社会条件，单纯的劳动并不能产生音乐文化，虽然它是最基本的社会实践。就我国来说，至今为止我们所能了解到的原始音乐的资料，包括出土实物、记载，甚至渺茫无稽的传说，大体上不超过距今七八千年，即不曾越出新石器时代范围。在这之前，我国的古人类已劳动了至少几十万年，甚至一百

多万年,而至今不能得知,在那一段漫长的岁月里劳动曾创造出什么音乐文化。

有人根据恩格斯的论点,认为劳动促进了双手、语言和脑髓的发展,从而为音乐的产生准备了条件。这无疑是正确的。但是据此并不能推论出:只有劳动才赋予音乐以内容,只有劳动的律动才赋予音乐以节奏,只有劳动的呼声才赋予音乐以音调。这也是一种片面的设想,其性质正如把音乐的起源单纯归于巫术或求偶之类一样。

追溯音乐的起源,也应依据文艺创造乃是人类对于社会生活的反映。既然艺术萌芽时期的氏族公社中,除劳动之外,还存在着原始宗教巫术和求偶等等社会活动,那么,音乐(乐舞)的最初创造就必然会反映这些内容。具体说来,当时的生产劳动常常离不开祈福禳灾,而祭祀神祇(qí)常常又是求偶婚配的良机,又怎么能把劳动和它们分开?至于说到音乐的基本要素,节奏当不会仅仅来自劳动的律动,大自然中的鸟飞鱼跃、鹿奔马驰、雷霆电闪、疾风骤雨,乃至人类本身的动作、语言,何处不充满着奇妙的节奏?音调自然也不必局限于劳动呼声吧!人类语言所固有的喜怒哀乐各种音调,无疑都是音乐音调的重要来源,当然也不应排除对禽兽鸣叫的模仿,劳动工具对乐器音调的启示等等。

普列哈诺夫在《论艺术》中提出:劳动先于艺术;功利观点早于审美观点的产生。这是必然的。在新石器时代以前,由于生产力十分低下,人们奋力劳动尚难以生存温饱,审美何从谈起?到了新石器时代,生产力水平较前有了相当大的提高,畜牧业、农业发展起来了,氏族公社进一步繁荣了,人们的思想感情较前丰富得多了,图腾崇拜、原始宗教也兴起了,等等,只有到了这时,审美观点才会萌芽,诗歌、音乐、舞蹈相结合的艺术才会有可能从无到有,成为几千年来人类艺术创造的起点。

(原载《北京音乐报》1981年8月10日第3版)

繁音似锦簇 东西南北音

当我们打开收音机或电视机，从中国的音乐歌舞节目中可以听到或同时看到多种风格的作品。姑且从汉族音乐来说，也是多姿多彩的，例如高亢辽阔的西北民歌，委婉秀美的江南小曲，炽热豪爽的东北秧歌，铿锵流畅的京剧音乐，等等。一位音乐行家或是对音乐十分着迷的业余爱好者，还可以毫不费力地进一步分辨出流行地域比较接近的乐种剧种，譬如说，山西与陕西的民歌，江南丝竹与广东音乐，京剧与河北梆子，等等。中国当代的音乐学家已经注意到，某一地域尽管音乐品种数以十计百计，但是在基本音调上往往具有共性，并且可以在相应地域的民间歌曲中找到其基础。因此，有的音乐学家就根据各地汉族民歌的不同风格在全中国范围内划分成十个左右的民歌色彩区；就某一个行政省区而言，又可以划分成若干个较小的民歌色彩区，从而建立了民歌色彩区理论。汉族民歌色彩区的形成，和地理环境、汉语方言等都有着十分密切的关系，它们是在漫长的历史进程中积淀而来，也是在与少数民族音乐互相交融中逐步

发展而来的。

那么,关于中国音乐地方特点最早而又比较全面的记载是在什么时期的什么文献上可以看到的呢?那就是公元前三世纪的《吕氏春秋》。这部书是战国末期秦国的相国吕不韦组织他的门客们共同编写而成的。其中的《音初篇》就记载着东、西、南、北四方民歌起源的传说,时期一直追溯到夏代(约公元前21—16世纪)、商代(约公元前16—11世纪)、西周(约公元前11世纪—公元前771年)三个古老的王朝。传说大意如下。

据说,夏王朝的奠基人、神州大地的治水英雄禹,娶了涂山氏族的一个女子为妻。禹治水全心全意,忙碌奔波,顾不上家,难得和妻子盘桓,无意享受家庭温馨。一天,妻子就差遣侍女在涂山的南面等候禹的到来,以便留住他。妻子表达自己思念之情,就作了一首歌,唱道:"候人兮猗!"译成现代汉语,大意就是:"禹啊!我可在等候着你呀!"这就是南音,即南方民歌的起源。

东音,即东方民歌的起源是这样的:夏王朝的孔甲帝有一次到东阳萯(bèi)山打猎,由于起了大风,天色昏暗,就迷了路。他走进一户人家,主妇正在生小孩。有人说:"这男娃命好,出生时遇上帝王来家,将来一定万事吉利!"也有人说:"未必吧!这娃没有这么大福分,担当不起,将来要遭殃的。"于是孔甲决定把这男娃带走。心想,把孩子当作自己的儿子,还会没有福气吗?没想到,孩子长大,有一次劈木柴,把自己的脚砍伤致残,只好当了一名看门人。孔甲叹息说:"咳!终于出了事,是命该如此吧!"于是他创作了一首《破斧之歌》,成了最早的东方民歌。

北音,即北方民歌的起源是这样的:大约夏、商之交时期,有娀(sōng)氏族有两位美丽的姑娘,住在九重高台之上,进餐时还有鼓乐伴奏,生活很是美满。天帝关心着她们,就派了两只燕子去看望。燕子唧唧地叫着,飞到了九重高台,两位美女非常高兴,就用竹筐把它们扣住了。不料,当她们过了一会儿想从筐里

抱出燕子时，两只燕子却北飞而去，只留下两枚蛋在筐里。两个姑娘失望极了，就作了一首歌，唱道："小燕子啊！飞跑啦！"这就是最早的北方民歌。

西音，即西方民歌的起源是这样的：商朝第十三位帝王河亶甲，由于迁移到西河居住，怀念旧地，创作了最早的西方民歌。到了西周时期，魁梧强壮的辛馀靡，以救周昭王有功，被封为侯，号"长公"，长公在西方继续发展民间歌曲。再后来，春秋时期的秦穆公采风，西方民歌就被称作秦音，即秦国歌曲是由西音发展而来的。

以上古老的传说记载下来至今已有二千二百余年；从最早的南音产生时期算起，至今已有大约四千年左右。可见，在今天神州大地上流传着的花团锦簇般的各民族民间歌曲和民间音乐，是渊源久远的智慧结晶，它们流传的地域比起古代已经大大扩展了。如果我们结合出土音乐文物来考察，还可以知道，中国音乐文化源头的上限比文献记载还要久远而实在，例如距今将近八千年的河南舞阳骨笛和距今六千余年的西安半坡遗址的陶埙，它们的制作时期又远在夏禹时期以前呢！

（原载中央人民广播电台主办《国际音乐交流》第4号，1994年1月）

孔子"放郑声"辨析
——"郑声"的社会习俗背景及其遗绪

要　点

孔子认为"郑声淫",主张"放郑声",是就治理邦国应采用何种仪式音乐而言,本义并非主张禁止民间俗乐。"郑声淫"的"淫",是指责郑声"过份(华丽)","惑乱人心",因而扰乱雅乐而言。

"郑声"或"郑卫之音",是在三月上巳(上旬巳日)一类节令青年男女群体歌舞聚会的社会习俗背景中形成的。这种民俗活动常和对偶婚、群婚制遗风有联系,古代文献和当代民俗调查均可证实。"郑声"民俗遗风在西南、中南边僻少数民族地区绵延未绝。

孔子、儒家、封建政权推行单偶婚制有历史进步作用,但在消灭对偶婚、群婚制遗风过程中,同时扼杀中原汉族地区青年男女正当的情欲要求及其表现形态:节令歌舞聚会习俗。今天,应将优美的歌舞民俗与已经消灭或正在消灭中的落后婚姻制度剥离,向合理的恋爱婚姻制度升华,从而使艺术更完美,人性更完善。

1 音乐历史上的“雅俗之争”

中国古代有所谓雅乐俗乐之争。崇雅黜俗者主张以雅乐教化人心，用乐教配合礼教，立国安邦。他们认为，俗乐荡心淫志，伤风败俗，甚至招来亡身灭国之祸，因而必须取缔。而赞成或喜听俗乐的一派则认为，俗乐乃美妙之音声，使人乐听不倦，是真情至性之抒发，因而必不可废。这一争论大体上从春秋末期开始，时而因现实需要而触发，断断续续延至清末民国初年。各个历史时期争论的具体内容多少有所差异，但在雅乐派有一点是共同的，即他们常常引用《论语》作为立论依据，说孔子（公元前551年—前479年）曾认为“郑声淫”，主张“放郑声”。所谓“郑声”或“郑卫之音”，是春秋末期郑国或包括卫国的民间俗乐，又叫新声或新乐，常被用来泛指各诸侯国的民间俗乐，甚至有时还包括所谓夷乐、胡乐，即今日所称少数民族音乐。以上对“郑声”、“郑卫之音”的理解，两派基本一致，只是褒贬不同。雅乐派的意见由于常常得到当权者理论上的支持和庇护，又有孔子言论作为“根据”，因而在两千余年中总的看是占统治地位。

雅、俗两派在音乐理论上的争论虽如上述，但音乐历史的发展却是另一种情况。雅乐，作为帝王和权贵施行的仪式音乐，事实上是在不断吸收着俗乐因素才得以发挥其社会功能的。清人徐养沅说：“夫雅乐者，非于俗乐之外另有一声节也，就俗乐而去其繁声，即为雅音。”所以他认为“郑声不可废”。(1)这是很有见地的。历史上所谓“王者功成作乐”的“乐”，即王者本人或其臣子所作的雅乐，多指歌词部分，虽连篇累牍见诸史籍，却大多价值甚低，其音乐部分则大多直接或间接源于民间俗乐。至于宫廷府邸中的娱乐音乐，则更是地地道道的民间俗乐或在其基础上加工发展而成的精品，具有强烈的吸引力。这一点，从战国

时期魏文侯、齐宣王虽内心有愧而仍乐听不疲的俗乐，汉代吸收了赵、代、秦、楚之讴的气度宏扬的乐府音乐，隋唐时期弥漫宫廷的胡乐，宋代被邀入宫的散乐杂剧，乃至我们今天仍可直接领略其韵味的清代承德离宫音乐，慈禧太后所宠爱的皮黄腔，等等，都可给予证明。至于俗乐在民间流传发展的情况，此处无需赘言。事实上，俗乐在历史上始终是我国音乐文化的主流。

但理论之争有更为复杂之处。由于雅乐派在形势上常占上风，俗乐倡导者有时就被迫冒名顶替，以“雅乐”自诩，在理论上将仪式音乐雅乐之“雅”，引申为“典雅”、“优雅”之“雅”，使雅乐兼容并包俗乐；或抬出孟轲夫子“今之乐由（犹）古之乐”的论点，为俗乐争取有利的社会地位。至于像明末文士冯梦龙那样赞美“郑卫之遗”的“挂枝儿”、“山歌”，说它们具有“发名教之伪药”之功，则可算是凤毛麟角，十分难能可贵了。

2 优势地位之转换

时至 20 世纪 10 年代，雅俗两派在理论上的论争，发生了根本性变化，优势转向了俗乐派这一边。由于新文化运动的兴起，民主精神的高扬，民间的歌曲、民谣、歌舞、器乐等等受到了知识界的重视。戏曲的情况有些特殊，受到了新文化运动勇士们的猛烈轰击，但主要还是在剧本的封建意识方面，虽然难免旁及剧本所依托之音乐，鹄的却并不在音乐本身。1949 年新中国建立后，提倡民间音乐的人就更多了，人所共睹熟知，不必赘述。七十余年来，提倡民间音乐的结果，使中华民族音乐文化的现状以及通向未来的前景，获得了空前广泛深厚的基础。因此，其历史进步意义自不待言。

但是在上述进程中，在五四时期“打倒孔家店”口号的影响

下,有不少文艺、音乐思想论著对孔子展开了批评,认为他所宣扬的“放郑声”为害甚烈,影响深远,必须口诛笔伐,予以驳斥。时至今日,此种说法仍回荡乐坛,似乎已成定论。但我认为,从如实地评价孔子着眼,从如实地分析“郑声”的社会习俗背景着眼,问题仍有探讨之余地。

3 孔子主张“放郑声”的上下文和针对性

从历史上观察,在“郑声”问题上,拥护孔子或反对孔子的两派意见,有一点是基本相同的,即认为孔子反对民间俗乐。他们的区别仅在于雅乐派认为“郑声”是“淫声”,是“邪音”,民间音乐低级下流;而俗乐派理解“郑声”却是美妙佳音,表现人的真情,声声珠玑。今天我们评价这两种论点的正误得失,似乎易如反掌。但笔者以为,辨析仍需深入。从评价孔子来说,首先应注意的是,这两种论点都脱离了孔子言论的上下文来理解“放郑声”,都未能免除“借古人酒杯,浇自家心中块垒”的毛病。

记述孔子言行最可靠的典籍是《论语》。其中关于孔子论述“郑声”的文字有两处,现在连同上下文一并摘出,以便研究其原意。

> 颜渊问为邦。子曰:“行夏之时,乘殷之辂,服周之冕,乐则《韶》、《舞》。放郑声,远佞人。郑声淫,佞人殆。”(2)
>
> 子曰:“恶紫之夺朱也,恶郑声之乱雅乐也,恶利口之覆邦家者。”(3)

根据前者《卫灵公》的一段看,非常明确,孔子是在回答如

何治理邦国的问题时谈到“郑声淫”、“放郑声”的。从后者《阳货篇》的一段来分析,考虑到朱、紫是指诸侯的正规和非正规服色,雅乐是指宫廷仪式音乐,以及“覆邦家”语,这里说的仍然是治理邦国的问题。“放郑声”、“郑声淫”和“恶郑声之乱雅乐”,应联系上下文及其针对性来理解,而不能掐头去尾,断章取义。综合这两段文字中有关乐舞的主旨,我理解,孔子不过是说:“治理邦国要用(庄正肃穆的)《韶》、《舞》(即《大武》),而不可采用郑国的淫声。我很厌恶郑国淫声扰乱(庄正肃穆的)雅乐。应该把郑声(从宫廷仪式音乐中)排除出去。”因此,不应将孔子原意误解为泛指取缔民间音乐,而应首先注意到孔子原意中针对治理邦国所指的是仪式音乐。

从孔子的美学思想来说,“中庸之道”是其基础。他认为文艺作品表达的感情应该是“乐而不淫,哀而不伤”[(4)]。他喜欢温柔敦厚,不喜欢狂放感伤。如果说,时当春秋末期,以“郑声”为代表的“新声”,其特点是所谓“其细已甚”(季札评语),因而孔子不怎么喜欢它们,这是可能的。但如果说孔子反对甚至主张禁止民间音乐,那是没有根据的。至于《周礼·春官·大司乐》和《礼记·王制》中讲到的禁止淫声,虽也是就建国治邦而言,但已有教化庶民、移风易俗、立乎法度、杀气腾腾的意味,与孔子语录不同,那就另当别论了。

这里,有个比较麻烦的问题,即“郑声淫”的“淫”的含义。

4 何谓“郑声淫”的“淫”?

在古代汉语,“淫”有多义,较常见而又可用于解释上述孔子语录者可概括为三:一指过份,失当;二指邪恶,惑乱;三指贪色,淫秽。这几种含义都由来已久,且均属贬义。这三种含义用

于阐述“郑声”的情况都是有的,但以第二、第三种居多。第三义为第二义所含的特指,二者又常通用。从较孔子为早的吴公子季札评论“郑声”“其细(细腻、繁碎)已甚”[5]来看,意思和“淫”的第一义相近。从《乐记·魏文侯》看,子夏说郑音、宋音、卫音、齐音“皆淫于色而害于德,是以祭祀弗用也”,“淫”用的是第二、第三义。我体会,《论语》中“郑声淫”的“淫”,以按照“过份(华丽)”,故“惑乱人心”,使仪式音乐失去应有的中和肃穆的气氛这一角度来理解,可能比较符合原文固有的含义。如将“淫”解释或译述为“淫秽”,则不妥。这里就涉及“郑声”所指是文辞还是乐曲的问题,还涉及孔子是否删订过《诗》的问题。

先说“郑声”所指为文辞。孔子删诗之说,自来有人肯定,有人否定。如果说孔子删订过《诗》,那么今存《诗经》中的郑风(即“郑声”的歌词),是经过他审阅才编入的。他同意编入郑诗而又指责郑诗“淫”,就成为不合乎情理的事情。[6]如果说孔子并没有删订过《诗》,孔子却说过:“《诗》三百,一言以蔽之,曰:‘思无邪。’”[7]据此也可以推断,孔子不可能指责郑诗“淫”。因此,无论孔子删订过《诗》与否,其“郑声淫”均不可能是指责郑诗。如果说“郑声淫”是针对今存郑诗以外的已佚郑诗而言,则事涉渺茫,只好存而不论。由此,否定“郑声淫”针对郑诗的论者中,有人提出另一种看法,即“郑声”所指系郑诗的乐曲[8]。我以为,这种看法是言之成理的,是可以站得住的。同时,根据这种说法还可以认为,将“郑声淫”的“淫”解释或译述为“淫秽”就不妥当。“淫秽”常用来批评文学性、绘画性的描写描绘,而不大用来批评曲调的特性,古今皆然,这是由纯音乐的特性所决定的。当人们批评一首表现淫秽歌词的乐曲时,今天常用的是轻佻、轻浮一类的词,充其量不过是淫靡,而不用“淫秽”,除非是由乐曲联想到它原有的歌词,或者还联想到产生它的社会习俗场景的时候。这就涉及下一个问题。

5 "郑声"或"郑卫之音"是在什么社会习俗中形成的?

在孔子生活的年代里,"郑声"赖以形成的环境,似乎至今没有发现直接的史料可以用来说明。但在战国末期《吕氏春秋·先识览》中有这样一段记载:"中山(今河北定县、唐县一带)之俗,以昼为夜,以夜继日,男女切倚,固无休息。淫昏(通"婚")康乐,歌谣好悲。其主弗知恶此,亡国之风也。"这里虽然没有直接提到郑、卫,但下文郑、卫民俗和它是相当一致的。

东汉班固所撰《汉书·地理志下》里有两段重要的文字。它在论述旧卫国之地(今河南濮阳一带)时说:"卫地有桑间濮上之阻,男女亦亟聚会,声色生焉。故俗称郑卫之音。"这里的"阻",唐代颜师古注说:"言其隐阸(厄[ài]),得肆淫辟之情也。"我理解,阻通沮(jù),指水边草木丰盛地带。这里的"桑间"、"濮上"(濮水之滨)之地,幽深僻静,是青年男女群体欢聚的好地方,他们修饰打扮,载歌载舞,并互相吸引,所以"声色生焉"。这正是"郑卫之音"一类民间歌乐赖以产生的环境与习俗。《汉书·地理志下》里,另一段文字记述旧郑国溱水洧水附近(今河南新郑一带)的环境与习俗,也提到:"土陿(峡)而险,山居谷汲(一说应作浴),男女亟聚会,故其俗淫。"它同时并摘引《诗经·郑风》的诗句:"出其东门,有女如云"(《出其东门》);"溱与洧方灌灌兮,士与女方秉菅兮。恂盱且乐。惟士与女,伊其相谑。"(《溱洧》)后者摘句的大意如下:

溱水和洧水,
春来汩汩流。
小伙和姑娘,
兰草拿在手。

天地真宽阔呀，真宽阔！
小伙和姑娘，
调笑真快活！

此外，班固在《白虎通义·礼乐》中将这种习俗和孔子语直接联系起来，说得更为明确："孔子曰'郑声淫'何？郑国土地民人，山居谷浴，男女错杂，为郑声以相悦怿，故邪僻声皆淫色之声也。"

东汉人班固的生活年代距离孔子虽然已有六百年左右，但以《汉书·地理志下》的文字，参照所引《诗经·郑风》等诗句，仍然能够使我们对于"郑声"、"郑卫之音"赖以产生的社会习俗环境得到比较完整的理解。特别是考虑到当时社会生产力发展水平，这一类社会习俗会相当稳定，并流传后世久远等等因素，就更使得班固的记述增强了其可信性，尽管我们并不同意其论点。至此，就需要提出一个新问题：对形成"郑声"、"郑卫之音"的社会习俗作顺向的历史考察，并联系古今，作出逆向的推断。

6 "男女聚会、错杂"的历史真相——"郑声"、"郑卫之音"遗风未绝

《汉书·地理志下》和《白虎通义·礼乐》中记述的"男女聚会、错杂"，意味着"野合"，即今日所谓性的自由结合。这一点，古代贬之者称为"其俗淫"，等等。现代的音乐思想理论著作褒之者甚多，但给人的印象是，它们常以当代提倡的"自由恋爱"、"忠贞不二"来看待，不言而喻，出发点是单偶婚（一夫一妻）。而真象是，这种"男女聚会、错杂"可能保留着对偶婚乃至群婚制残余的风气。我以为，用"新酒装旧瓶"的分析，或有避免宣扬淫乱的良好用心，但往往有意无意为"郑声"、"郑卫之音"背

后的社会习俗抹上一层理想化的色彩。而从科学探讨的严格精神来说,需要的却首先是揭示历史真象。下文将引用一些文献,并结合当代尚存习俗来说明"郑声"、"郑卫之音"的流脉。

《周礼·地官·媒氏》载:"仲春之月,令会男女,于其时也,奔者不禁。若无故而不用令者,罚之。"虽然《周礼》成书时期说法不一,但并不妨碍其史料价值。而且由于这项记载提到"令会男女",对"无故而不用令者"要"罚之",历来为论者所重视。

今存《诗经》中有些篇章,描述的是类似"男女聚会、错杂"的情况,比较明确的如《鄘风·桑中》、《王风·丘中有麻》、《郑风·溱洧》、《陈风·东门之枌》等。值得注意的是,《初学记》卷四引《韩诗章句》说:"三月桃花水下之时,郑国之俗,三月上巳于溱洧两水上,执兰招魂续魄,祓除不祥也。"这与《溱洧》诗篇的内容当为互相联系之同一习俗。三月上巳这一节令习俗从文献上看至少延续到元代(据白朴杂剧《裴少俊墙头马上》),同时早从魏晋时起,一般又已改定为三月初三(参见《辞海》"上巳"条)。南宋吴自牧《梦粱录》卷二云:"三月三日上巳之辰,曲水流觞故事,起于晋时。唐朝赐宴曲江,倾都禊饮踏青,亦是此意。"这里所说"曲水流觞"、"禊饮踏青",可能是三月上巳节令在上层社会业已多少雅化了的一个支流。而其主流我们却仍然可以在文献中看到,在今日民俗调查中看到听到,特别是今天西南、中南一带少数民族中间的歌舞节令习俗,仍然继承着"三月上巳"、"郑声"、《溱洧》的遗风,如黎族的"三月三",壮族的歌圩,布依族的"浪哨",侗族的玩山、走寨、鼓楼中的大歌,仫佬族的走坡,苗族的"游方"、"坐妹",瑶族的七月七盘王节、耍歌堂,彝族的火把节跳乐,白族的三月街、绕三灵,等等。这一类习俗,参加者从数十成百、积千上万不等,其根深年久,世所公认。这类习俗虽不尽相同,有的且结合祭祀,但大多以青年男女群体用歌唱或歌舞的形式择偶作为中心内容则一致。其中有的在不同

程度上还残留着对偶婚、群婚制的遗风，也是比较明显的，而且有的还延用着在三月初三或春季安排节令的传统。从文献上看，这类习俗至少可上溯到唐宋，与前述汉魏晋以来习俗相衔接，而以明清时期记载为最多；再结合今天的音乐民俗学调查资料，更足以推断，春秋时期“郑声”、“郑卫之音”的习俗虽然可能已有流变，但其遗风延续未绝，则是可以肯定的。

唐代樊绰《蛮书》载：“俗法，处子孀妇出入不禁。少年子弟暮夜游行闾巷，吹壶芦笙，或吹树叶。声韵之中，皆寄情言，用相呼召。”据向达《蛮书校注》的案语，此属古代白人（今白族）的风俗。

北宋沈辽有一首关于瑶族在湘江两岸踏歌以祭祀盘王的诗，描写了姑娘和小伙子在祭祀中结合的情景：“湘水东西踏盘去，青烟白雾将军树。社中饮酒不要钱，乐神打起长腰鼓。女儿戴环着缦布，欢笑捉郎神作主。明年二月近社时，载酒牵牛看父母。”

南宋周去非在《岭外代答》卷十中，记述了瑶族祭祀时节的求偶活动：“猺（今瑶）人，每岁十月旦，举峒祭都贝大王。于其庙前会男女之无夫家者，男女各群，连袂而舞，谓之踏摇。男女意相得，则男咿嘤奋跃，入女群中负所爱而归，于是夫妇定矣。各自配合，不由父母。”

明代杨慎辑、清代胡蔚订正的《南昭野史》记述云南苗族风俗说：“每岁孟春跳月，男吹芦笙，女振铃唱和，并肩舞蹈，终日不倦。或以彩为球，视所欢者掷之，暮则同归。”

明末邝露在其《赤雅》卷上里记述瑶族男女祭祀槃瓠说：“其乐五合，其旗五方，其衣五彩，是谓参五。奏乐，则男左女右，铙鼓、胡芦笙、忽雷、响瓠、云阳。祭毕，合乐，男女跳跃，击云阳为节，以定婚媾。”又记壮族青年男女歌舞求偶习俗说：“（峒女）三三五五，采芳拾翠于山椒水湄，歌唱为乐。男亦三五成群，歌而赴之。相得，则唱和竟日，解衣结带，相赠以去。春歌正月初一、三月初三。秋歌中秋节。”

清康熙间，尤侗所撰竹枝词，其中描述了黎人、苗人、僰人（今白族）的歌舞求偶习俗。关于苗人的一首是：“身披木叶插鸡头，铜鼓家家赛斗牛。吹起芦笙来跳月，马郎争上竹梯楼。”他在自注中说：“女子十岁即构竹楼，处野外，以诱马郎。仲春吹芦笙和歌，淫词谑浪，谓之跳月。意投者，男负女去。马郎，男子未娶者。”

清康熙间，田雯在其所编《黔书》卷一记述苗俗说：“花苗在新贵县广顺州。……每岁孟春，合男女于野，谓之跳月。预择平壤为月场。及期，男女皆更服饰妆。男编竹为芦笙，吹之而前。女振铃继于后以为节。并肩舞蹈，回翔婉转，终日不倦。暮则挈所私归，谑浪笑歌，比晓乃散。”乾隆间《皇清职贡图》卷八中对贵阳、大定等处花苗习俗的记述也类似。

清道光间李宗昉在其《黔记》卷三中记述贵阳、安顺、兴义、平越、都匀等府的“狆家”（今壮族）习俗说：“每岁孟春，聚会未婚男女于野外，跳月歌舞，彩带结毬，抛而接之，谓之花毬。意既洽，彼此互掷，遂私焉。”又记述古州“车寨苗”说：“未婚者，于旷野为月场，男弦女歌，声最清美，与诸苗不同。相悦者自为配合，亦名跳月。”道光年间成书较《黔记》略晚的张祥河辑《粤西笔述》，转述了粤西“狼人”（今壮族）的习俗说：“其俗自幼即习歌，男女皆倚歌自择配。女及笄，则纵诸野，少年从者且数十，次第歌，俟女歌意所答而一人留。…… 约为夫妇。”

与以上所引类似的资料相当多。现在，我们再来看看今人对上述习俗的描述和分析。

谢永雄同志在介绍广西金秀瑶族自治县的瑶族香哩歌时说：“每年的正月初一到十五的年节期间，男女青年可以一对对在‘风流岭’外欢聚，唱歌谈爱。在过去，茶山瑶还有‘点火把’的习俗。男女婚后可各有自己的情人，妻子可公开约情夫来家里住宿，丈夫则远而避之。因为情夫是夜间点火把来的，故

称。”在香哩歌的歌词中,有的还可窥见这种“原始母氏群婚制的遗风”[(9)]。(冯按:由于是有配偶结合,但又不甚巩固,以称为“对偶婚制的遗风”较为妥当。)

蒋一民同志1982年在黔东南某山区亲临公房,欣赏侗族纳汉(青年)们和姑娘们唱和大歌的活动。他说,大歌极为单调,可能是初级形态的,但充满了“一股强烈的原始刺激”。“歌声通宵达旦”,到“曙光熹微时,歌声消失了”,“在行将熄灭的烟雾缭绕中,只见纳汉姑娘拥抱成团,亲密无间。有二女拥一男,也有二男挽一女。从这里,你可以观察到类似摩尔根《古代社会》和恩格斯《家庭、私有制和国家的起源》中讲到的原始群婚制之一‘普那路阿’(Punalua)的残余现象”[(10)]。蒋一民认为,认识这一类的种种上古遗风是很重要的,“因为这些遗风向我们提供了侗族音乐产生的一个活生生的背景,…… 特别是对音乐史、音乐美学的研究提供了活的第一手依据”[(11)]。的确,这种遗风可以为我们理解春秋时期的“郑声”提供一个活生生的参考性场景。这种场景难免令人联想起楚辞《招魂》中的一个片断:

士女杂坐,乱而不分些。
放陈组缨,班其相纷些。
郑卫妖玩,来杂陈些。
《激楚》之结,独秀先些。

大意是:
士女杂坐在一起,无分别啊!
衣带帽缨松散开,乱纷纷啊!
郑国卫国音至妙,荡肺腑啊!
结尾乐曲名《激楚》,更动人啊!
《招魂》的中间段落虽然描写的是权贵官邸中一派富丽豪

华的景象,却必有其楚国乃至郑、卫等国广泛的民俗基础。蒋一民所述景象还难免使人联想起那个古老的“嬲”字,音 niǎo,纠缠也,戏弄也,见于《三仓》,汉代时已有了,是个历史悠久的会意字吧!

语云:“中国失礼,求之四夷。”(12) 与“礼”相悖的民俗,何尝不是一样!在中原地区汉族民间失去的“郑声”习俗,又何尝不可以在今天边僻少数民族地区聆观其遗风呢!

在汉族地区,对偶婚、群婚制的残留遗风,由于儒家礼治思想的影响,封建政权在法制方面的强行禁绝,早已基本消灭了。伴随这种遗风的“男女聚会、错杂”的歌舞习俗也早已销声匿迹了。至于儒家和封建政权在倡导、推行单偶婚制的同时,所宣扬的男尊女卑,所维护的朱门富贵的一夫多妻制,这里不论。汉族群众特别是青年男女的歌舞习俗,“郑声”的神韵,早已转到其他方向升华,这里也可不论。现在,这里遇到的最后一个关键难题是:如果我们承认从群婚制到对偶婚制再到单偶婚制是一种历史进步,那么,我们又应该如何对待伴随对偶婚、群婚制残余的“郑声”一类的音乐艺术现象呢?

7 剥离与升华

历史的发展,文化艺术的发展,从来都不是直线的。

孔子、儒家和封建政权(特别是从汉代起)在推进单偶婚制方面是有历史功绩的,可是同时又带来了父权、夫权所制造的种种历史灾难。当他们强制性地消灭对偶婚、群婚制遗风时,又残酷地扼杀青年男女正当的情欲要求及其表现形态:歌舞习俗。虽然他们也说“饮食男女,人之大欲存焉”(13),但真谛还在于要用他们的“礼”来诱导,来控制,来扼杀这种“人之大欲”,特别是

"男女"之欲。这就是为什么"郑声"、"郑卫之音"遗风在广大汉族地区早已消灭,而在边僻的少数民族地区,即封建意识形态和封建政权力量比较薄弱、经济比较落后的地区,得以保存的基本原因。

笔者以为,从历史科学探讨的角度说,不应回避"郑声"、"郑卫之音"联系着对偶婚、群婚制遗风的客观史实,无需为之抹上理想化、浪漫化、现代化的色彩。孔子、儒家和封建政权为了推进单偶婚制,走向扼制人的本性,在汉族地区扼杀了三月上巳等等歌舞习俗,这已是历史的必然。而今天我们的看法,则一方面应该正视对偶婚、群婚制残余与歌舞民俗二者存在着联系的历史和现实,另一方面又应该将二者剥离开。事实的发展也正是如此:若干少数民族中间残存的对偶婚、群婚制遗风已经消灭或正在进一步消灭,从而使人的本性更趋向完善;而相关的歌舞民俗则可以保存和发展,并在艺术上更趋向完美。

本来,艺术形态并非必然与社会形态同步,与生产力发展水平同步。就民间音乐来说,旋律虽然常被比喻为诗的羽翼,但二者又可以分道扬镳。而更为超脱的旋律的稳定性,又大大超过其亲密的伴侣——诗词的稳定性。如果说,史前的、古老的壁画、传说至今仍然散发着令人不可企及的芬芳,人们在欣赏它们时并不认为或时时刻刻想到创造它们的先民是那么粗鄙无知,而是惊叹其非凡的创造才能,那么较这些壁画、传说更为超脱的至今流衍在人们口头上的古老的民俗歌曲音乐,在不断升华的过程中,必然可以不断提高人们的精神境界。

---

(1)《律吕臆说·雅乐论一》。

(2)《论语·卫灵公》。

(3)《论语·阳货》。

(4)《论语·八佾》。

(5)《左传·襄公二十九年》。

(6)许之衡:“窃疑郑声,是当时一种音乐,非指《诗经·郑风》也。如指《郑风》,则孔子何不删之?”见《中国音乐小史》,1930年4月版,第5章。

(7)《论语·为政》。

(8)参见杨伯峻《论语译注》,北京中华书局,1980年版,15.11注释⑤。

(9)《民族民间音乐研究》,1988年第1期,第36页。

(10)《音乐艺术》,1982年第3期,第37页。

(11)同注(10)。

(12)《后汉书·东夷列传》。

(13)《礼记·礼运》。

[原载《孔子诞辰2540周年纪念与学术讨论会论文集》(中),中国孔子基金会编,上海三联书店,1992年5月;《民族音乐文论选萃》转载,中国文联出版公司,1994年9月。]

西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因
——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源

唐代宫廷音乐文化，向以多元纷呈、姿采繁盛著称于世。其实际音响虽然已经虚邈难寻，但仍有文献记载以及古谱、壁画、诗歌等等许多资料，可以引发人们探索的热情和怀古的幽思（音乐与舞蹈本密不可分，舞蹈方面本文从略）。唐代宫廷音乐多元性质的概括体现，是高祖武德初年（自公元618年以后）确定的九部乐和太宗贞观十六年（642年）确定的十部乐，其中来自西域的乐部占有过半的比重。这是中国古代音乐文化中罕见的重要现象。研究九部乐十部乐内西域乐部占多数，即西域音乐受到唐代宫廷重视，因而得以繁盛的原因，对于探讨域内和域外以及域内民族之间、地区之间的音乐文化交流，研究中华音乐文明的基础不断扩展的历史现象，以及继承优秀的音乐文化传统，无疑都是十分重要的。

1 九部乐、十部乐的范围：有没有天竺乐？

九部乐和十部乐的名称，以及其性质、传入年代、所属地域等等，略如下表所示。当然，各乐部繁盛流传的情况并不等同，其中影响最大的当属龟兹乐和西凉乐。

九部乐（武德初）	十部乐（贞观16年）	性质、传入时期、所属地域之今名等
燕乐	燕乐	宫廷宴饮等场合应用的音乐。此处燕乐为狭义。
清商乐	清商乐	汉族中原传统俗乐。
天竺乐	天竺乐	约前凉时期（公元346年—353年）传入，即古印度音乐。
龟兹乐	龟兹乐	前秦时期传入（公元384年）。今新疆库车一带。
西凉乐	西凉乐	源于后凉、北凉时期（公元386年—420年），兼有汉族和龟兹两种音乐特点。
疏勒乐	疏勒乐	北魏时期传入（公元436年），今新疆疏勒以及帕米尔一带。
安国乐	安国乐	北魏时期传入（公元436年），今乌兹别克斯坦布哈拉一带。
高丽乐	高丽乐	北魏时期传入（公元436年）。
	高昌乐	宇文泰辅西魏时（公元534年—556年）传入，今新疆吐鲁番一带。
康国乐	康国乐	北周时期传入（公元568年），今乌兹别克斯坦撒马尔罕一带。

关于九部乐、十部乐的范围，当代音乐史学者在理解上有所不同，这一点必须先做个交待。杨荫浏认为有扶南（地域在今柬埔寨一带）乐而无天竺乐[1]，吉联抗则认为有天竺乐而无扶南乐[2]。理解上的分歧是由于《通典·乐六》的自注文字存在着失误：有扶南乐而无天竺乐。认为它“失误”的根据是：它在叙述唐九部乐时说是“因隋旧制”，叙述隋九部乐时则明确有天竺乐而无扶南乐。再参照较早成书的《隋书·音乐志下》，也是有天竺乐而无扶南乐。由此可知，以上杨、吉两说，以吉说为正确。所以上表列有天竺乐而删除扶南乐。另外，《通典·乐六》又提到，扶南乐所采乐器“陋不可用”，因此“以天竺乐传写其声而不列乐部”。看来，天竺乐自然比扶南乐水平高，影响也会大得多。这是可以参照的另一项佐证。

唐代宫廷除正式列为乐部的九部乐、十部乐外，还有许多其它边陲之地和邻国的音乐。根据《新唐书·礼乐志十二》记载，唐朝盛时共有“十四国之乐”，除列入十部乐中的七部（不计燕乐、清商乐、西凉乐）外，尚有东邻的百济，北方和西北的鲜卑、吐谷浑、部落稽，南方的南诏、扶南、骠国等各种音乐。列入九部乐、十部乐的，一般说来自是水平比较高的，但这并不能排除唐朝宫廷对于西域音乐的特殊偏爱。那么，促成这种偏爱的历史现象的原因何在？

2 一般性的客观条件、主观原因和特殊性的客观条件、主观原因

西域音乐在唐朝宫廷呈现繁盛的原因，过去学者大多从盛唐时期经济状况的稳定富庶和文艺决策的豁达开放、并蓄兼收两个方面来解释，对后一方面有时又会提到太宗文艺思想的开明等等。这种解释有一定道理，但它只能说明唐代文艺繁荣的

一般性客观条件和主观原因，却不能中肯地解释西域音乐繁盛的特殊性客观条件和主观原因。笔者认为：西域音乐在唐朝宫廷繁盛的特殊性客观条件主要是，大约自公元346年以来西域音乐陆续传入的历史性积淀，其中包括少数民族文化传统、歌舞习俗的影响；特殊性主观原因则是，唐朝政权中坚人士的籍里因素所决定的音乐嗜好的影响。这里，主观原因起着决定性作用。当我们观察一代乐风这种重要的历史文化现象时，决不应该忽略人们特别是统治阶层人物的艺术嗜好这一主观因素，并分析形成这种嗜好的根源。

一、特殊性客观条件：历史性积淀

唐代九部乐、十部乐中的西域音乐，其向中原传播的起点都发生在隋唐两代以前。观察上表可知：最早传入我国的天竺乐是在十六国的前凉时期；最晚的康国乐是在北朝的北周时期。还应考虑到，表中附记的“传入”时期是根据有明确记载的年代而来，实际上从国外传入中土或从边陲传入中原的时期可能还会更早些，甚至早得多。

早在东汉时期，灵帝（公元168年—189年在位）就崇尚胡俗，喜爱胡服、胡帐、胡床（交椅）、胡坐、胡饭，也喜爱胡空侯、胡笛、胡舞，以至“京都贵戚皆竞为之”。[3]这可能并非偶然，而是西域文化习俗、音乐歌舞向中原不断浸润的结果。

东汉灭亡以后，特别是十六国和北朝时期，西域音乐向中原的传播渐趋炽热。这显然与西晋覆灭、北方少数民族政权的纷纷建立和频繁更替，以及人口迁徙、族外联姻和宗教传播等等有关。前表所列十部乐中的六部西域音乐，就都是在这两个时期传入的：十六国时期有天竺乐、龟兹乐，北魏时期有疏勒乐、安国乐，西魏时期有高昌乐，北周时期有康国乐。兼有汉族和龟兹两种音乐特点的西凉乐，大约也是在十六国时期形成的，即初为前秦将领、后为后凉建立者的吕光等统治凉州的时期，初名秦汉

伎(乐)。

西域音乐的风靡流行,和宫廷统治者的重视、喜好很有关系。例如,北朝时期的两位帝王在这方面就起过重要作用:一位是北周武帝,另一位是北齐后主。

周武帝在天和三年(公元568年)娶突厥女子阿史那氏为后,“西域诸国来媵(yìng,随嫁相送),于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐,大聚长安。”(4)特别重要的是,随同阿史那氏来到中原的乐人中,有一位叫做苏祇婆的,出身音乐世家,善弹琵琶,精通乐理,他的音乐技艺和宫调理论对于中原地区产生了相当大的影响。

北齐后主高纬,作为人君虽未尽职责,但在音乐方面却颇有天赋才能。《隋书·音乐志中》说,由于他十分热衷于胡戎乐(泛指西域音乐),北齐竟因此而亡。这未免有些夸张。但该志对于西域音乐在北齐的盛行,却因此叙述得相当详细。当时北齐除了中原的清乐以外,还有西凉鼙舞、龟兹乐等。从世宗文襄皇帝(高澄)时起,特别是武成帝河清年间(公元562年—564年)以后,琵琶、五弦、歌舞等受到普遍爱好,传习广泛。《隋书·音乐志中》又说:“后主(高纬)唯赏胡戎乐,耽爱无已。于是繁手淫声,争新哀怨。”“后主亦自能度曲,亲执乐器,悦玩无倦,倚弦而歌。别采新声,为《无愁曲》,音韵窈窕,极于哀思,使胡儿阉官之辈齐唱和之,曲终乐阕,莫不殒涕。”后主甚至于为乐人“封王开府”,让他们“服簪缨而为伶人之事”。这些文字虽然流露出鄙视胡人的态度,倒是真实地记述了西域音乐在北齐宫廷受到偏爱的情况。

正是在十六国、北朝以来西域音乐流行的基础上,隋文帝确定了七部伎(乐),到炀帝时又增疏勒乐、康国乐,成为九部乐。隋文帝虽然在平陈后赞扬所获江左旧乐工及四悬乐器所奏是“华夏正声”,以继承华夏正统音乐自诩,但也正是他在立国后

不久，就因势随潮，沿袭西魏、北周之旧，仍确定以西凉乐为首屈一指的“国伎”，可见西凉乐在西北地域之根深叶茂。到了隋炀帝大业年间，“国伎”才改称西凉乐，排在清（商）乐之后。唐代立国之初的九部乐，基本上是隋代九部乐跨朝相续的结果，只是增了燕乐除去礼毕乐而已。

这样，如前表前文所示，即使排除东汉以来西域音乐流传的一段时间，从前凉时期天竺乐的传入到唐朝立国，也已有二百七十年左右，音乐歌舞西来胡化的风气，不断吹拂，年深日久，形成强烈的趋势，并且已经具有广泛的社会基础。唐代宫廷之确立九部乐、十部乐，正是音乐文化历史发展形势所趋。当然，如果皇族李氏不以西域音乐为美，不嗜爱，不耽湎其中，唐代的宫廷音乐文化就会呈现不同的面貌。

在谈到十六国和北朝时期逐步吸收西域音乐文化的时候，首先应该考虑到地域毗邻、易于接受影响这一因素，还应该考虑到河西走廊一带少数民族长期杂居，迁徙频繁，而且大多歌舞习俗浓重，因此较汉族可能更乐于接受西域乐舞文化的情况，另外还有少数民族政权上层人物对文化流向产生的影响，以及某些汉族政权上层人物趋向“胡化”所产生的影响等。十六国中有十三国是少数民族政权，汉族政权只有三个。从地域上看，十六国中的五凉（前凉、后凉、南凉、西凉、北凉）、三秦（前秦、后秦、西秦）和北朝的北魏、西魏、北周，领域或包含河西走廊，或紧靠河西走廊，地接西域。无论和平相处时期或戎马征战时期，这一地区都自然容易接受西域音乐的影响。前凉政权张氏虽是汉族，对西域音乐的传入也做出了贡献。正是在张骏、张重华父子执政的30年间（公元324年—353年），社会比较安定，文化著述可观，为整个五凉时期文化的发展创造了条件。天竺乐伎就是在张重华统治时期经过四道语言翻译进入凉州的。其它五部西域音乐的传入中原和西凉乐的形成，都和少数民族政权有关：

龟兹乐传入时期的前秦苻氏政权和西凉乐形成时期的后凉吕氏政权，均属氐族；疏勒乐、安国乐和高昌乐传入时期的北魏、西魏拓拔（元）氏政权属鲜卑族；康国乐传入时期的北周宇文氏政权也属鲜卑族。至于北齐高氏政权虽属汉族，但是甚为鲜卑化。前述北齐后主高纬之醉心于西域音乐，当亦和家族倾向于“胡化”有关。

除上述应予考虑的因素外，汉族和少数民族之间或不同少数民族之间，上层人物的联姻也可能促进音乐文化的交流。前述北周武帝娶突厥女子阿史那氏为后，就是突出的例证。又例如，隋文帝杨坚之文献皇后独孤氏，出自北魏至北周时期望族，是独孤信之七女。独孤信之四女则为唐高祖之母元贞后。独孤姓氏来源于匈奴族部落名称。独孤氏世系虽可追溯到汉朝皇族刘氏，但长期没入匈奴，可能已混有匈奴族血统，或是承受了匈奴族的若干文化习俗。

综合上述，可见唐代宫廷九部乐、十部乐之得以确立，有着深刻的历史性积淀的渊源。

但是笔者以为，即或是存在着历史性积淀的客观条件有如上述，促成西域音乐在唐代宫廷繁荣的决定性原因，还是主观方面的原因，即唐政权大多数中坚人士特别是皇族的籍里因素所决定的音乐嗜好的取向。

二、特殊性主观原因：中坚人士的籍里决定了音乐取向

在人们的社会生活中，音乐文化的交流传播往往表现出这样一种非常显著的现象：一般说来，除了高山大川或荒漠形成的自然阻隔会造成相邻两地民间音乐音调差异可能比较显著以外，两地的地域越接近，其民间音乐音调的差异就可能越小，即音乐文化交流中的亲融力越强。在同一民族同一语言的情况下，例如中国汉族广大地区，民间音乐音调（主要是歌曲）又和语言音调密切相关，因此呈现出追随土脉之延伸而逐步推衍变

化的态势,较之其它艺术品种往往带有更为强烈的地方特点。在社会生活中,人们对于音乐和语言又都存在着这样的心态:乡音难改难忘,乡音亲切动人。现实的社会中如此,历史的社会生活中,特别是小农经济生活乡土观念浓厚的条件下,尤其是如此。在古代声音传播媒介很不发达的情况下,在相对和平的时期,民间音乐音调的变化和交流可能是渐变性的;而在发生战争、王朝更迭、大规模的人口迁徙和商贸往来等等情况下,民间音乐音调的变化和交流可能就会带有更为活跃的激变性,从而促成音乐文化风尚比较显著的改变。正是基于上述推断,笔者决定对于唐代宫廷西域音乐繁盛的原因重新进行一番思考,搁置一般性客观条件、主观原因的解释,对于今存唐代曲谱、诗作、壁画等等个别例证也存而不论,而是对唐代早期的中坚人士的籍里进行一番统计,以便分析研究其特殊性主观原因。所采用的具体方法如下:

①期限:上起唐朝立国,下迄唐玄宗在位之末(公元618年—756年),约一百三十八年间。

②代表性中坚人士范围:以《旧唐书》卷首到卷一〇七的目录为据,取唐高祖至唐玄宗时期的帝、王、后妃和列传人物为限。这其中虽有少数算不上什么中坚人士的,但从总体上看出入不大。

③籍里查定:依《旧唐书》逐个查明,必要时参考《中国人名大辞典》(1980.11.复印本)。缺少资料或情况不明者剔除。

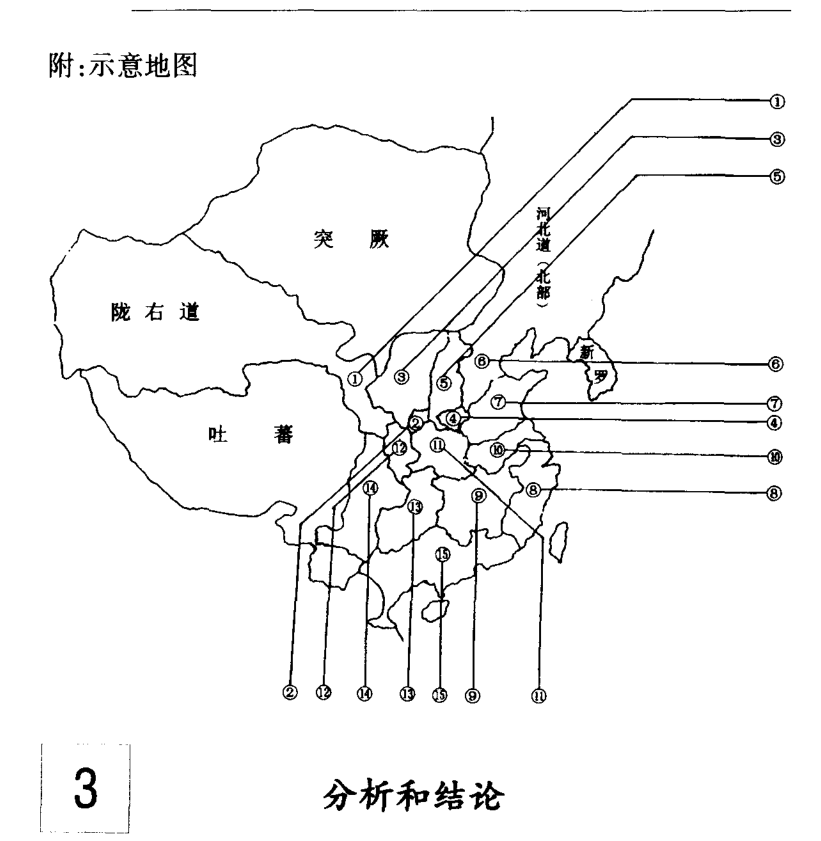
④统计:依《中国历史地图集》第五册(谭其骧主编,1982.10.)唐代时期分幅图(基本上是玄宗开元二十九年建制)所列十五道为准,将个别籍里进行分道统计。

出现的结果如下:

唐初至玄宗时期纪传人物籍里统计表

<table>
<tr><th colspan="2">本文标号，十五道地域</th><th colspan="2">人数</th><th colspan="2">比例</th><th>说明和分析</th></tr>
<tr><td>（一）</td><td>①陇右道
（东部为主）</td><td colspan="2">127</td><td>24.5%</td><td rowspan="5">62.8%</td><td rowspan="5">地域（一），主要在今甘肃河西走廊，直连西域。地域（二），与地域（一）连成一片，接近西域。地域（一）（二）大体相当于今西北高原汉族民歌色彩区（今甘、宁、青［东北部］、陕［秦岭北］、晋、内蒙［自河套西］以及邻近的豫、冀一小部分地区）。</td></tr>
<tr><td rowspan="4">（二）</td><td>②京畿道</td><td>70</td><td rowspan="4">198</td><td rowspan="4">38.3%</td></tr>
<tr><td>③关内道</td><td>27</td></tr>
<tr><td>④都畿道</td><td>29</td></tr>
<tr><td>⑤河东道</td><td>72</td></tr>
<tr><td rowspan="2">（三）</td><td>⑥河北道
（南部为主）</td><td>89</td><td rowspan="2">138</td><td colspan="2" rowspan="2">26.7%</td><td rowspan="2">距离西域渐远。大体相当于今东北平原汉族民歌色彩区的南部（今冀、京、津、鲁以及豫、皖、苏的一部分）。</td></tr>
<tr><td>⑦河南道</td><td>49</td></tr>
<tr><td rowspan="8">（四）</td><td>⑧江南东道</td><td>24</td><td rowspan="8">49</td><td colspan="2" rowspan="8">9.5%</td><td rowspan="8">距离西域最远。</td></tr>
<tr><td>⑨江南西道</td><td>3</td></tr>
<tr><td>⑩淮南道</td><td>5</td></tr>
<tr><td>⑪山南东道</td><td>7</td></tr>
<tr><td>⑫山南西道</td><td>0</td></tr>
<tr><td>⑬黔中道</td><td>0</td></tr>
<tr><td>⑭剑南道</td><td>0</td></tr>
<tr><td>⑮岭南道
（东部为主）</td><td>10</td></tr>
<tr><td>（五）</td><td>少数民族地区</td><td colspan="2">5</td><td colspan="2">1%</td><td rowspan="2">地域分散</td></tr>
<tr><td></td><td>总计</td><td colspan="2">517</td><td colspan="2">100%</td></tr>
</table>

附:示意图



3　分析和结论

依据有关资料和上表上图,进行分析并结论如下:

一、唐代宫廷和西北地域的音乐受到西域音乐特别是龟兹乐的强烈影响,许多历史资料都可以说明。现略举正史方面为例。《旧唐书·音乐志二》说:“自周、隋以来,管弦杂曲将数百曲,多用西凉乐,鼓舞曲多用龟兹乐,其曲度皆时俗所知也。”《新唐书·礼乐志十二》说得更肯定:“周、隋管弦杂曲数百,皆西凉乐也。鼓舞曲,皆龟兹乐也。”当时传承楚、汉旧声等等的,只有弹古琴的人而已。龟兹乐在西域非常著名。唐代僧人玄

奘、辩机在《大唐西域记》(贞观二十年即公元646年成书)卷一记述说,龟兹的"管弦伎乐,特善诸国"。龟兹乐在前秦时期从边陲传入中原,开始兴盛,大约在北周时期其影响达到高潮,并持续不衰,延至隋唐。在西域诸乐部中,惟龟兹乐对中原影响最大,这不是偶然的。一个原因即其伎艺高超,另一个原因是地域接近。

凉州一带的汉族音乐吸收龟兹音乐的成分,从而形成西凉乐,它成为与龟兹乐并驾齐驱、最为广泛流行的音乐。关于西凉乐的形成,史书记载略有不同。《隋书·音乐志下》说:"西凉(乐)者,起苻氏(前秦)之末,吕光、沮渠蒙逊等据有凉州(今甘肃黄河以西一带),变龟兹声为之,号为秦汉伎。魏太武(北魏太武帝)既平河西得之,谓之西凉乐。"《旧唐书·音乐志二》所述,稍稍强调西凉乐的中原旧乐基础:"其乐具有钟磬,盖凉人所传中国(意指中原)旧乐而杂以羌胡之声也。"当我们探讨西北一带民间音调的古今源流时,西凉乐是最值得令人注意的音乐文化现象之一。

二、上表第(一)类地域是陇右道东部,籍里在此的主要是李氏皇族。《新唐书·高祖本纪》说,唐高祖李渊,"陇西成纪(今甘肃秦安北)人也。"《旧唐书·高祖本纪》的说法不同:"其先陇西狄道(今甘肃临洮)人。"狄道,当指祖籍,后来迁到成纪。总之,李氏皇族的籍里在陇西,即陇右道东部。李氏皇族载入正史的人数自然较其他家族为多,在相对小的地域内主要是皇族所占人数比例却相对大得多,这正和皇族是宫廷音乐风尚的决定性力量相一致。又,开国皇帝李渊的七世祖李暠,本是十六国中西凉的创建人,其辖地在唐时的陇右道一带(大体上包括今甘肃西北部和新疆自乌鲁木齐、哈密以南大部等地)。所以从籍里上说,第(一)类地域地缘最接近西域,并联系李氏家族历史上看,李唐皇族嗜爱西域音乐,特别是龟兹乐、西凉乐,是十分

自然的事。

三、第(二)类地域包括四个道,比较接近西域,籍里在此的人士自然也比较容易喜爱西域音乐。从第(二)类和第(三)(四)类地域相比较来观察籍里分布,可以具体地了解唐代任用人才的偏见。唐太宗颁布的《氏族志》规定,士族293姓,1651家,从上上品到下下品共分为九品,在仕途机遇、提拔重用诸方面存在着"轻南重北,轻山东(崤山之东)、重关中的偏见"。(5)前表的统计与范著的论述大体上是一致的,即唐朝宫廷重用的人才多集中在第(二)类地域。正是籍里在第(二)类地域的人士和第(一)类地域的人士合在一起,占中坚人士全部人数的62.8%。籍里在第(二)类地域的人士基本上追随着皇族,共同左右着唐代音乐风气,乐于接受西域音乐,并在历史积淀特别是西凉乐的基础上,进一步影响并创造着西北地域的音乐风格。由此也可推知,唐代宫廷盛行的音乐,包括九部乐、十部乐在内,主要是带有西北地方风格的音乐,而并非是超越地方风格的音乐。

四、第(三)类地域距离西域较第(一)、(二)类地域距离西域为远。籍里在第(三)类地域的人数较籍里在第(一)、(二)类地域的人数要少得多。他们接受西域音乐的程度或本身产生的影响,都要比籍里在第(一)、(二)类地域的人为弱。

五、第(四)类地域距离西域更远,籍里在此的人数也更少。他们接受西域音乐的程度或本身产生的影响,比籍里在第(三)类地域的人更为微弱。

六、将前表、前图和苗晶、乔建中《论汉族民歌近似色彩区的划分》(1987.11.)中的论点、图示做一比较,就可得知,第(一)、(二)类地域和今天的西北高原汉族民歌近似色彩区大体上相吻合,也即与今天汉语北方方言的西北官话区大体上相吻合。这是由于民间歌曲音调和语言音调关系密切,而且二者都

具有相当持久的稳定性，所以形成音乐传承和方言传承在地域上大体吻合的状况。前文已说到，籍里在第（一）、（二）类地域的人士易于接受西域音乐的影响。又由于第（二）类地域的人士在语言上、生活习俗上十分接近第（一）类地域的人士，因此就尤其易于接受并共同以发展在第（一）类地域早先形成的西凉乐。因此可以说，今天的西北官话区、西北高原汉族民歌近似色彩区，不仅是唐代西域音乐影响最为强烈的地区，也是西凉乐遗响最为丰富的地区。同时又可得知，当前的西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源至少可以上溯到唐代。

七、根据前文和表、图可知，西域音乐的影响自西北地区向东，特别是向南，呈现逐渐弱化的趋势。从文化交流来说，虽然地域之间、民族之间或国内外之间常常是双向交流，但绝对的平衡恐怕是相当罕见的。在不同时期、不同历史条件下，往往是一个流向为主，胜过另一个流向。从唐代域内和域外以及域内地区间的音乐文化交流大势来看，主要流势是自西向东，这和西汉时期中原一带音乐文化交流的主要流势是自东向西正好相反，虽然这两个强盛的封建王朝都以长安为京都（西汉的音乐文化流向，另撰专文[(6)]）。

八、如上所述，如果我们已经大致把古今音乐文化的流向脉络安置在可靠的基础上，就会更有理由进一步联想：诸如苏祇婆琵琶的宫调理论与今天西北一带的特殊性调式音阶之间，“铿锵镗镗、洪心骇耳”（《通典》）的龟兹鼓乐与今天陕、晋一带声势雄浑、气壮山河的鼓乐之间等等，难道不存在古今音乐文化脉络的丝丝缕缕吗？不正是这些蛛丝马迹在引发着学者们探索的热情吗？只是时光的烟尘常常遮蔽了这些丝迹而已。

早在本世纪30年代，音乐学家王光祈对于《隋书·音乐志中》里关于“议正乐”的记述就十分重视。他认为，龟兹音乐家苏祇婆关于琵琶宫调理论的记述，“为吾国音乐‘胡乐化’之重

要记载。直至今日,吾国音乐犹在此种胡乐势力之下。故读者对于此段文字,不可不特别加以注意”。[7]虽然我们今天关于音乐文化交流的概念与王光祈不尽相同,但是他提示读者特别注意这一段重要记载,应该说是一种博古通今的远见。在他之后,特别是近十余年来,在这个问题上,许多学者是做了许多探讨,获得了许多成果的。

笔者以为,要解决我国音乐史上一代乐风这样重要的问题,还需要时间,需要耐心;在当前形势下,还特别需要甘于清苦寂静的长期行为。需要微观的探幽,也需要宏观的鸟瞰。“原始察终”[8]——推求起始,明察终端,以通古达今。千方百计,万难不辞。

本文不过是从关于文化地理学的重要性和计量历史学的方法的论述得到些启发,下了一点笨功夫,试图根据潜在的历史信息,进行些统计和分析。现在仅将所获成果奉献给读者和同行,作为参考。

(1992年9月—1993年1月)

---

(1)见杨荫浏《中国古代音乐史稿》,1981年版,第215页。

(2)见《人民音乐》,1984年第11期,吉联抗文章。

(3)《后汉书·五行志》。

(4)《旧唐书·音乐志二》。

(5)范文澜《中国通史简编》,第三编第二章第一、三节。

(6)文慈2003年10月补注:该文的写作因故搁浅,至今不曾完成。

(7)王光祈《中国音乐史》,第四章第二节。

(8)《史记·太史公自序》。

(原载《交响》1993年第2期)

“说唱”命名辨

最近看到《中国音乐辞典》试写释文数条,内称“河南坠子”等为“曲艺”而不称为“说唱”(见《音乐学丛刊》第二辑,1982 年 12 月)。像这种以包括范围较广的“曲艺”指称范围较窄的“说唱”,以及把二者混同起来的情况,并不罕见,甚至在辞书和专著中也有。例如,认为“曲艺”是“各种说唱艺术的总称”(《辞海》,1979 年版,第 3161 页),或者是“一些说唱曲种的总称”(侯宝林等著《曲艺概论》,1980 年 7 月,第 2 页)。所以,这个命名问题值得探讨一下。

像我国北方的大鼓、河南坠子,南方的弹词等等这一类民族音乐传统品种,应该如何统称? 在日常文化生活中,似乎是“说唱”、“曲艺”两可。而从民族音乐学、中国音乐史学的角度,特别是在《音乐辞典》这一类起着概念规范作用的科学著作中,究竟应该怎样称呼才更确切些呢? 笔者认为,应该使用“说唱”这一概念而避免“曲艺”这一概念。

先从“说唱”的特点和命名的用字遣词说起。“说唱”中的说与唱,其配合有两种情况:一种是,说与唱交替表演;另一种是,近似只唱不说,但实际上常常是融说于唱。而无论是哪一种,其音乐方面的特点都是曲调和语言的结合十分紧密,字调、

语调贯穿曲调之中,唱中带说,似说犹唱,水乳交融,难解难分,说说唱唱,十分动听。"说唱"和语言相结合的这种特点,常比传统的民歌、戏曲尤为突出。说唱曲谱大多难记,至今发表者较民歌曲谱、戏曲曲谱为少,原因正在于此。总之,"说唱"总类中,虽然"说"的因素或多或少,与"唱"的配合方式、结合程度也不尽相同,但其总类命名为"说唱"仍是十分贴切的。

再从历史上看,"说唱"的名称是相当古老的。1967 年在上海嘉定县明代墓葬中,发现了一批明代成化年间刊行的说唱唱词的刻本共 11 种,其中唱本名称明确标出"说唱"的达九种之多。例如,有一种就题作《新编全相说唱足本花关索传》(可参见《文物》1972 年第 11 期赵景深文章)。这种唱本是成化戊戌年(1478)重刻的,可以推想开始使用"说唱"名称的时期,肯定还在重刻以前相当久远。事实正是如此,南宋著作《西湖老人繁胜录》(作者约为宋宁宗[1195—1224 在位]时人)中有"说唱诸宫调"的叙述;《都城纪胜》(1235)中也有诸宫调"入曲说唱"的记载。看来,"说唱"这一概念的历史,大约至少已有八百年了。可见,延用这一名称是有着历史渊源的。

那么,为什么在统称"说唱"时,应该避免"曲艺"这一概念呢?从当前社会文化生活中的实际应用来看,"曲艺"既包括有说有唱的音乐品种"说唱",如大鼓、弹词等,又包括只说不唱的非音乐品种,如相声、评书、快板等。相声技艺中虽有说、学、逗、唱之"唱",但目的并不在表演声乐艺术本身,而在于"学"得酷似以愉人。相声本身并非音乐品种,至为明显。在日常文化生活中,人们称呼相声、评书、快板等为"曲艺",而并不称之为"说唱"。至于一般以"曲艺"、"曲艺音乐"分别泛指"说唱"、"说唱音乐",或可不必厚非。但严格说来,在指称"曲艺"中的音乐品种时,还是用"说唱"为确切;至于所谓"曲艺音乐"则基本上都是"说唱音乐";"曲艺"中的非音乐品种而又偶然带上音乐的,

如快板，实属个别罕见的情况。因此，“曲艺”一词实无必要下挂“音乐”。如前所述，既然曲艺范围大，说唱范围小，后者是前者的一部分，用逻辑学的术语说，就是：曲艺和说唱的关系是“属”和“种”的关系，曲艺的外延大于说唱的外延。因此，用“曲艺”、“曲艺音乐”分别指称“说唱”、“说唱音乐”，会形成这样一种毛病：使用的概念，外延过大。在音乐辞书等等科学著作中，概念的表达应该严格准确，所以尤其值得注意。

那么，“曲艺”这个名称又是怎么产生的？为什么会有产生乃至通行的必要性呢？据笔者所知，“曲艺”之名大概是建国后才通行起来的。建国前，以北京、天津一带为例，在游艺场所经常混合演出各种大鼓、八角鼓儿（单弦）、河南坠子、相声、魔术、杂技等等，当时人们常以“杂耍”或“十样杂耍”统称之。建国后，这种不妥当的名称得以变更，于是通用“曲艺”来代替它，统称其中除魔术等以外的绝大部分。严格说，这个名称的用字遣词并不准确，因为它包含着非音乐品种，用“曲艺”二字来概括是未尽妥当的。不过，约定俗成，习以为常，其用字遣词的准确性问题似乎也就被忽略了。

最后，再从“说唱”所属诸品种名称来看看这一名称得到筛选的原因。我国历史上说唱品种名目繁多，如唐代的转变（变文），宋、金的鼓子词、唱赚、诸宫调，元代的货郎儿、词话，明、清乃至今日的鼓词、大鼓、弹词、单弦、曲子、清曲、清音、小曲、道情、琴书、渔鼓等等，数不胜数。但以上多种名称，很难用来概括有说有唱、说唱融合这一民族音乐传统类别的全局。惟独“说唱”这一概念以其能准确地统帅兼说兼唱总类之全局，故得以延用久久不辍，至今尚为群众及许多民族音乐史论著作所乐于采用。这是值得重视的。

（原载《人民音乐》1983 年第 9 期）

蒲剧唱腔和晋南方言字调

冯文慈(执笔) 张 峰 康希圣

1 戏曲唱腔的特色:方言的魅力

汉族传统戏曲,无论是曲牌体还是板腔体,又无论是属于何种声腔系统,常常是以发源地命名的。历史上的如海盐腔、昆山腔,目前的如秦腔、豫剧以及我们这里探讨的蒲剧(蒲州梆子)等等,都是如此。这一方面说明,它们和各自地区的民间音乐关系密切;同时可以说明,它们和各自地区的方言的关系也十分密切。

汉族传统戏曲,品种繁多,它们的差别,虽然在剧本、表演、舞蹈、武打、美工等方面也存在,但比较起来看,最主要的差别还是在唱腔音乐方面,也就是说,方言字调在其中有着重要的影响。这种情况在关系疏远的剧种间自不必论,就是在关系比较密切的剧种间也是如此,例如,蒲剧和秦腔等,过去常常被统称为山陕梆子,它们唱腔之间的区别,在于旋法上的差异,其中也包括了方言字调带来的影响。

在汉族三百余种戏曲中,优美动听的唱腔数不胜数。但是

人们对于自己本乡本土的剧种,常常怀有一种特殊的亲切感,这正是由于方言的魅力在起着作用。唐诗有云:“乡音未改鬓毛衰(cuī)”(贺知章《回乡偶书》)。乡音使人依恋,难以忘怀;即或乡音已有所变化,那种亲切的语感也仍会经久不衰。这就是人们对于乡土戏曲往往特别爱好的原因。

在创腔和演唱的理论方面,早在元代燕南芝庵的《唱论》中,就提出了“字真”。明代魏良辅更具体指出:“五音以四声为主”,“平、上、去、入务要端正。”(见《南词引正》,《曲律》略有异文,义同。)我国现代有许多著名的戏曲演员和琴师继承了这一传统,他们既是表演艺术家,同时兼擅创腔,又是作曲家,在唱腔和语言的关系方面,他们有着丰富的实践经验,发表过不少精辟见解。流传十分广泛的“字正腔圆”,就是唱腔与文字声调关系方面的简明概括。这个艺术经验由来已久,为无数艺人所创造,至今仍为广大戏曲演员和说唱演员所遵循。唱腔和语言密切相关,这是我国民族声乐的特点和优点,是应予重视的优秀传统的一个方面。“五四”前后至今日,现代声乐创作在处理曲调和语言的关系方面,总的趋势是在向传统逐渐靠拢。不少现代作曲家和音乐学家在这方面也做过不少理论探讨。杨荫浏先生在《语言音乐学讲稿》(油印本,1963 年[1])中,对汉字的声、韵方面以及昆剧南北曲的唱腔和字调的关系方面,都进行了研究。他认为,汉语的语言特点对于声腔起着极为重要的影响。他并且提出,应该重视和研究地方音乐与方言的关系,以掌握地方性音乐的作曲规律。他的这部著作提出了不少创见,本文仅就上述最后一个方面所给予的启发,结合蒲剧唱腔,进行讨论。

蒲剧,是梆子声腔系统中十分古老的剧种,它的唱腔的基础是晋南方言的字调。所谓晋南方言,大体以永济、运城、临猗一带的方言为代表,过去常称作“晋南官话”。本文力求以比较大量的音响资料和曲谱为根据,具体探讨蒲剧唱腔和晋南方言字

调的关系。目的有三：(1)探讨戏曲创腔的规律；(2)供戏曲创腔以及一般声乐创腔之借鉴；(3)供戏曲唱腔记谱之参考。

2 晋南方言字调

先简要叙述汉语一般有关问题。

汉语字音的形成可分做三部分：一是声母，二是韵母，三是声调。三者中，和行腔最有关的是声调。汉语是很富于音乐性的，重要原因之一即在于声调的韵味。字的声调，又常称做“字调”，简称为“调”或“声”。

以北京语音为标准音的普通话，字调有阴平、阳平、上声、去声四类，也就是一声、二声、三声、四声，通常统称为调类的四声。例如，同音不同调的“西、席、喜、戏”四个字，或不同音又不同调的“三台老戏”四字，均依次是上述四声。不同调类相比较，各有不同的相对的高低走向，叫做“调值”。在音韵学中，为了表达调值，大多采用五度制的数值和“调号”做为标记。下图中，右边竖线表示调值的相对高低，左边横线、斜线表示普通话四声的基本调值；右下表中标明了相应的调值和调号的记法（本文中，对调值加用方括弧，以和调类标记相区别）。

阴 去 阳 上　5 4 3 2 1

调类	例字		调值起讫点	调号
阴平	西	三	[55]	˥
阳平	席	台	[35]	˧˥
上声	喜	老	[214]	˨˩˦
去声	戏	戏	[51]	˥˩

晋南方言属于北方话，其字调的调类和普通话基本一致，但调值不同。今仍以“西、席、喜、戏”和“三台老戏”为例进行分析，以和上例图表相对照。这里，晋南方言四声的基本调值是暂定。(2)

上 5
去 4
3
阴 2
阳 1

调类	例字		调值起讫点	调号
阴平	西	三	[21]	˨˩
阳平	席	台	[12]	˩˨
上声	喜	老	[53]	˥˧
去声	戏	戏	[44]	˦˦

不同方言的四声的调值互不相同，体现在剧词和唱腔中，就使得不同的地方戏曲唱腔各具特色。因此，确定、了解和掌握晋南方言四声的基本调值，对于了解和分析蒲剧唱腔十分重要。

晋南方言，有若干字和普通话的调类不一致，就本文涉及的剧词而言，这类字大多属于在晋南方言为阴平字，而在普通话则不是阴平字。此外，晋南方言还保留了若干入声字，是普通话中所没有的。如何区别入声字，比较复杂些。由于这类字在读法上和行腔上都和阴平字相近，本文目的在于探讨行腔，对音韵学本身问题不作过细探讨，因此为分类简便起见，入声字一概按阴平字归类，必要时才加以注明。以上两类情况，合并举例如下。（普通话有不同读音时，加以注明。晋南方言与普通话读音之差异一般不注。）

剧词例句	逼无奈	享荣华	我没有	你保国	上龙庭	只觉得	结拜情	得罪你	张翼德	携瑶琴	三尺剑	又只见	三百两
其中例字	无	华	没	国	庭	觉	结	得	德	携	尺	只	百
普通话调类	2	2	2（méi）	2	2	2（jué）	2	2	2	2	3	3（zhǐ）	3
调类	1	1	1（mo）	1	1	1（juo）	1	1	1	1	1	1（zǐ）	1

剧词例句	把你观	论王法	亲骨肉	双塔寺	诸葛亮	狼入穴	不饮茶	今日里	春正月	孙玉姣	灭人伦	汉家业	用目瞧	用药酒
其中例字	把	法	骨	塔	葛	入	不	日	月	玉	灭	业	目	药
普通话调类	3	3	3	3	3	4	4（偶尔2）	4	4	4	4	4	4	4
晋南方言调类	1（偶尔3）	1	1	1	1	1	1（偶尔2）	1	1	1	1	1	1	1

剧词例句	妻盼你	按律条	你莫要	结发妻	我与他（把他们）	拯救了
其中例字	盼	律	莫	发	他	拯
普通话调类	4	4	4	4	1	3
晋南方言调类	1	1	1	1	3（偶尔2）	2

注意晋南方言中与普通话调类不同的字和入声字，对于不熟悉晋南方言的同志了解、掌握它是很必要的。否则，就会对于唱腔是否符合字调分辨不清。

晋南方言中的轻声字，和普通话大体类似，在三字句剧词的情况下，常出现在第三字或第二字。在本文中，也按阴平归类，原因和入声字的情况相同。

字与字连说连读，在某种调类相连的一定条件下，前一字的基本调值和调类会发生变化，这在音韵学中叫做“变调”。在不同方言，什么调类相连才发生变调，情况并不完全一致。例如，“剪青丝”的调类是311（以1、2、3、4依次代表阴平、阳平、上声、去声），在北京语音并不变调，而在晋南方言则发生变调，调类由311变成321，调值由[53]——[21]——[21]变成[53]——[12]——[21]。那么，口语中的变调，在唱腔中是否一定体现呢？不一定。这还要看唱腔的速度、节奏等等因素而定。

变调问题相当复杂，了解它，掌握它，也是很必要的。否则，也会对于唱腔是否符合字调分辨不清。这将在后文详述。

3　工作的内容和程序

现将本文研究工作的内容和程序等报告如下。文中代用符号等也附带说明。

（一）根据手边现有音响资料、曲谱和时间条件，选定了17段唱段。如下：

（1）《赐环·花园》小旦貂婵的唱段，王存才唱（50年代）康希圣记谱。

（2）《别窑》正旦王宝钏的唱段，陆萍唱（50年代）康希圣记谱。

（3）《八义图》须生程婴的唱段，牛顺亭唱（50年代）康希圣

记谱。

(4)《四进士·拆书》须生宋士杰的唱段,段绍虞唱(50年代)康希圣记谱。

(5)《骂卓》须生王允的唱段,段绍虞唱(50年代)康希圣记谱。

(6)《法门寺》须生赵廉的唱段,段绍虞唱(50年代)康希圣记谱。

(7)《空城计》须生诸葛亮的唱段,王天明唱(60年代)黄丽生记谱。

(8)同上的另一段,王天明唱(60年代)孙本义记谱。

(9)《巴州》二净张翼德的唱段,杨登云(杨老六)唱(50年代)康希圣记谱。

(10)同上唱段,杨虎山唱(50年代)康希圣记谱。

以上十种有音响资料,重新核校过记谱。

(11)《骂殿》正旦贺太后的唱段,尧庙红唱(60年代)李恩泽记谱。

(12)《送女》小旦周兰英的唱段,王秀兰唱(60年代)康希圣记谱。

(13)《明公断·拦路》正旦秦香莲的唱段,裴青莲唱(60年代)高中秋记谱。

(14)《明公断·三对面》正旦秦香莲、须生陈世美、大净包文正的唱段,分别由裴青莲、王天明、张大发唱(60年代)康希圣记谱。

(15)《明公断·三对面》大净包文正的唱段,张大发唱(60年代)黄丽生记谱。

(16)《薛刚反朝·跑城》须生徐策的唱段,阎逢春唱(50年代)康希圣记谱。

(17)《打渔杀家》二净萧恩的唱段,张有才唱(70年代)康希圣记谱。

以上七种无音响资料，个别地方核订过曲谱。

（二）将以上 17 种唱段中的三字句摘出（听辨不清，语意不明等句除外），在朗读中反复核订其字调以及变调等情况。选择三字句的原因是：在蒲剧中，三字句是经常出现的“意群”，它并且可以包括二字句结构；三字句每一字可能分属四种调类，因此共有 64 种（4×4×4）调类组合法可能出现，容易显现各种字调连接以及曲调进行的复杂情况（如拖腔、尾音），二字句过于简单，四字句又过于繁复。

（三）将同类字调的三字句剧词和曲谱集中一起，依序排列，从 111、112、113……直到 442、443、444、共得 64 类。分别研究剧词字调和曲调的关系。

（四）做出有关统计数字和结论。

（五）代用符号及其它：

四种调类阴平、阳平、上声、去声，分别以 1、2、3、4 代表。变调，以～～～→代表。

曲调上行，以↗代表；曲调下行，以↘代表；曲调直向进行，以→ 代表。

三字句的三个字，依次以前、中、后代表。

正旦、小旦、须生、大净、二净，分别以正、小、须、大、二代表。

蒲剧声腔有悲音、欢音性质之别（类似秦腔、眉户），大净、二净则常用羽腔（羽为主，但也终于徵），其性质比较易于判明，这方面问题又不是本文研究重点，故不一一注明。悲音的↑4、↓7、较 4、$^{\#}4$、7、$^{b}7$ 为多见，是音阶音，其↑、↓等记号，因限于条件，从惯例省略，记谱上不做区分。

三字句后连接的衬字，以及音乐上的板式、拍号、延音等标记，虽为艺术表现所必需，但和唱腔与字调关系的研究牵连较少，均从略。

4 分析

（一）字调在唱腔中的体现，比日常语言中的表现要鲜明强烈，这是不言而喻的。

（二）在一字多音的曲调中，字调常在前二音或三音中体现，即可完备。这种情况在旦角最为常见，其次是须生，再次是净（小生近于旦，丑角唱腔较少，本文均未涉及。以四音或四音以上体现字调则并不必要）。

1 声，用↘体现字调，级进，三度进行较多，三度以上较少。

2 声，用↗体现字调，级进，三度进行较多，三度以上也有。

3 声，用_↗体现字调，四度或四度以上较多，四度以下也有。

4 声，除用较高的↘体现外，也常用→，特别是在句末时，四度或四度以上不少，四度以下也有。用↗极少。

1、2 幅度常较小，3、4 幅度常较大，特别是常突出。

3、4 常较 1、2 为高。这里所谓高低关系，乃相对而言，指相邻二字之间的关系。第一、三两字间虽也常符合调值相比高度，但一般讲，不必烦琐地相较。

以上特点见例 1、例 2。

例 1. 字调 312。正。 1·4 42 12 142 71 2 - 42 42 21 71·7 5 -

酒 胸 膛（拖腔）

例 2. 字调 144。正。 42 5 6 21 2

把 命 丧（拖腔）

（三）一字多音时，体现字调的前二、三音以后，如有拖腔，则服从旋法惯用型以抒发感情，和字调无关。同见以上例 1、例 2。

（四）在后字或其拖腔上，翻高八度（甚至双八度）为常见，或长或短。除以上例1、例2外，又可见以下例3，其“园”字仍是三度↗性质。

例3. 字调212。小。 |²5 21| 2·4 27|5
游花 园

（五）在一字一音的情况下，字调在相邻二字的曲调进行中体现。3、4常较1、2为高（例4、例5）。2常较1略高或不低于1（例5），3常较4略高或不低于4（例6）。当然，一字一音常常是和一字多音结合进行的（例7）。

例4. 字调314。须。 |6·3 5|
扫得净

例5. 字调214。须。 |562 5|
刘 千岁

例6. 字调434。须。 |5·1|52 17|5 –
最可恨（啊）

例7. 字调142。正。 2 5| 127|
无 义人

（六）从三个字的位置看，前、后字的曲调在体现字调方面常较中字为充分鲜明，前、后字的曲调不受什么限制，而中字曲调则受前后字制约较多，有时基于曲调逻辑需要，甚至会出现违反字调情况。但这种违反比起前后字上的违反，不良效果要轻微，甚至感不到什么不良影响。见例8、例9。

例8. 字调432。正。|0 4 | 4 2 | 5
魏　虎贼

例9. 字调413。正。|0 7 | 7 7 2 | 7
受　辛　苦

例8中,3(虎)不仅低于4(魏),且低于2(贼)是较少见的,但为曲调的流畅而形成。例9中,如果把"辛"字的两个音加以颠倒以符合字调,反而阻碍了曲调的流畅。当然,另一方面,采用其它旋法,使之既符合字调,又流畅动听,适应感情需要,也是有可能的。就是说,有些违反字调的情况是可以的,并不一定坏,但也不能说是必不可免的。

(七)后字字调为2,特别是中,后二字字调为22、42时,后字偶尔较低,无↗(例10),或改为↘(例11),或↘以后又↘(见前例7)等。这也是日常语言中的字调带来的影响。

例10. 字调142。须。|42 5 4|
凶　犯人

例11. 字调222。须。2424 | 0 5 42|
刘媒　婆

中字为2时,其字调有时得到明确体现,如以下八例。

例12. 字调123。正。0 5 | 5 25 | 7|
心　肠　狠

例13. 字调223。正。|2412 165 | 5421 7|
儿和女

例 14. 字调 323。小。|5 2 4|7
虎皮 椅

例 15. 字调 423。须。4|25 7|
剁人 手

例 16. 字调 124。二。6·3 6 1 6 –
兵 行 在

例 17. 字调 224。正。2412| 0 5 4|
常 言 道

例 18. 字调 324。须。5 5 5
法 门寺

例 19. 字调 424。大。1 35 6|6 –|
大堂 上

但由于 2 的调值幅度较小，又夹在中间，在口语中有时就不甚明确而略近于 1，在 m23、m24 的唱腔中（m 代表某个调类。这里不包括 123、124）有时就按 1 处理成↘，或无↗，均可不必看做倒字。以下六例可以和例 12 至 19 对照。

例 20. 字调 223。正。|1 42 1 6 5|5421 7|
十余载

例 21. 字调 323。正。1 42|2 5 4|
火焚 了

例 22. 字调 423。正。2| 7 4|
下 手毒

例23.字调224。小。 4 | 7 2 |
咱 娘舅

例24.字调324。正。 | 2·7 1 4 |
老和少

例25.字调424。小。 | 5·2 5 |
犯何罪

前字为2时,一般以二、三音↗体现字调。偶而随口语,曲调处理近于1、无↗、也是可以的。

例26.字调231。小。 7 2 | 0 7 5 |
咱两 家

例27.字调233。(随口语近于131。)须。 | 0 3 | 6 5 |
回 想起

例28.字调242。正。 7 2 1 –
求相爷

(八)后字为轻声字时,曲调常低、短、轻,如例29;但也有予以发展的,如例30。

例29.字调23轻。小。 2 5 2 | 0 7 0 |
王老 爷

例30.字调41轻。须。 1 | 4 2 5 545 | 5 – – | 2521 7 | 5 –
弟兄 们

5 变调规律及例证

在本文第二部分末已经扼要说明了变调含义。唱腔中的变调,基本上和口语中的变调一致。其中最主要的是 11～～～→21、33～～～→13。但如唱腔的速度、节奏较慢,则变调并不一定体现,由此也可见音乐语言和日常生活语言之差异。此外,也还存在着口语本身又有各种不同复杂的语调,也会影响到曲调并不变调以及其它种种复杂现象。对变调情况如果分辨不清,对其规律如果不掌握,则对于唱腔是否"倒字"也就不易判明。因此,按类分述如下,以见其规律。首先,标明口语三字句变调大类别、小类别及其变调趋向;其次举出唱腔中变调例证,最后,必要时举出声腔中不变调例证等。

(一)m11～～～→m21(m 代表某一调类)

111～～～→121

例31. 正。4 5 i | 0 5 4 (口语中"不"由1变2,曲调也有相应变化。后不一一注释)
风不 吹

211～～～→221

例32. 大。6 i 6 i 5
还 不 招

311～～～→321

例33. 正。4 2 5 | 0 4 2 |
剪青 丝

411～～～→421

例34. 正。 0 5 | 5 2 5 | 7
退 婚 约

例35. 随口语不变调。须。 5 | 7 7 |
宋 先生

(二)11m～～～→21m

111(入)～～～→211(入)(前述～～～→121以外的另一种变调形式、属于个别情况)

例36. 正。 1 4 2 | 2 5 7 |　　(变后未变前、特殊之例)
春正 月

例37. 二。 0 1 6 5
忽听得

112～～～→212

例38. 正。 | 0 5 | 5 7 | 7 5 |
征西 凉

例39. 随口语不变调。大。 | 1 1 6 |
夫妻 情

例40. 随口语、—→21轻。须。 | 6 6 5 3 |
更深 沉

113～～～→213

例41. 正。 2 5 2 | 5 — | 2 4 2 1 7 | 5 — — |
今 日 里

114～～～→214

例42. 小。 2̣4̣2̣ 5̣ | 5̣2̣1̣ 2̣5̣ | 7 — |
妻 心乱

(三)m33～～～→m13

113～～～→213

例43. 正。 | 2̣4̣2̣ 4·2̣1̣7 |
逼 我 走

233～～～→213

例44. 须。 | 6 3 | 3 |
原 好 比

333～～～→313

例45. 小。 | 1̇ 42 5 |
我与 你

例46. 随口语"想"突出,不变调。小。 5 | 4 52 |
我 想 起

433～～～→413

例47. 正。 5 42 | 2 1̇ 6̇5̇ | 2
吓死 了

(四)33m～～～→13m

331～～～→131

例48. 正。$\dot{2}\ \dot{5}$ | $\dot{5}\ \dot{2}\ \dot{1}$ 7 |
母子 们

例49. 不变调。正。0 $\dot{2}$ | $\dot{2}$ 7 |
你 保国

33轻～～～→13轻

例50. 须。0 3 | 6 3 |
打 死了

例51. 此例有叠字，在口语～～～→32轻。曲调不变调。小。7 4 $\dot{2}$ | 0 7 5 |
远远 儿

332～～～→132

例52. 须。3·$\dot{1}$ | 6 7 6 5
等你 来

333（前不变、中变、见前述）

334～～～→134

例53. 正。7 5 | 5 $\dot{2}$ $\dot{1}$ |
我 本 是

现再将上述变调规律扼要简化，并进一步分析如下：

（一）m11～～～→m21

（二）11m～～～→21m，其中111按规律（一），个别～～～→211。原因是：11～～～→21

（三）m33～～～→m13（其中133～～～→113～～～→213），原因是33～～～→13

(四)33m～～～→13m,其中333按规律(三)

把上述四条规律编成一首变调顺口溜,或许有助于记忆:

口头语言,变调要点:

11 变 21,33 变 13。

创腔无公式,变否顺自然。

6 曲调符合字调程度的分类、比例及例证

为了从总体上判明唱腔符合字调的情况,仅从这个角度着眼,根据第四、第五部分的论述,将曲调分成四类:

(一)符合。

(二)基本符合。总体符合,但可能不太明显,甚至次要地方有违反。

(三)近于符合。总体看,划入基本符合不够,情况有:符合处与不符合处都有,既无符合表现,也不违反等等。

(四)违反。

我们将所选17个唱段的893个三字句曲调片断,逐个进行了分析。所得结果如下表所示。

类别 / 百分比 / 角色	符合		基本符合		近于符合		违反		小计	
旦	253	63.4%	86	21.6%	38	9.5%	22	5.5%	399	100%
须	179	62.2%	65	22.6%	30	10.4%	14	4.8%	288	100%
净	84	40.8%	63	30.6%	44	21.3%	15	7.3%	206	100%
总计	516	57.8%	214	23.9%	112	12.5%	51	5.8%	893	100%

从角色方面说，旦角和须生的前两类各占85%左右，而净角的前两类只占70%左右，特别是“符合”一类只占40%左右，比旦角、须生都要低得多。净角的后两类则比旦角、须生要高出许多。

从总计上看，前两类共占80%左右，这和我们听蒲剧时的直感是一致的。由于我们摘取的三字句比较多，其它句式在字调结构方面和三字句又并无不同，因此，可以把这个比例看做蒲剧一般唱腔符合与基本符合字调的程度。至于误差，是有的，如对字调掌握不深入，曲谱不够准确，演员籍贯差别带来唱腔上的细微差别，以及其它主观因素造成的判断失误，等等。但总体上看，这个比例是大致反映了实际的。

以下，按四种类别再举例证。

（一）符合：在第四、第五两部分所举的53个例中，除例8、例9外，都属此类。从三字句调类方面说，已涉及了64种中的34种，包括不变调的和所有变调的范围，也包括了旦、须、净三类角色。故此处不再举例。

（二）基本符合：例8、例9是旦角的例。以下再举其他角色。

例54. 字调243。须。 5 – 42 5 5 – – 4 2 –
齐 戴 起

例55. 字调234。须。 54|421 7|
行忤 道

例56. 字调341。二。 6|6 6|
我弟 兄

例57. 字调211。二。 6|6 6 6|
直 杀得

(三)近于符合。举出旦、须、净三种角色的例。

例58. 字调213。小。|2525 ⁴7|
逃出 我

例59. 字调221。小。5 7|0 5 2|1 –|
鱼池 边

例60. 字调122。须。|7 65|3532|1
西凉 城

例61. 字调142。须。676|⁵3 3⁵3|3 –|2³2 1 6|5 – 1
先 帝爷

例62. 字调123。二。6 5| 0 6 5|
杀 白马

例63. 字调144。二。0 6 6 6 6 – –
军 阵上

(四)违反。举出旦、须、净三种角色的例。

例64. 字调243。正。|247 2⁵|
鱼 共水

例65. 字调431。正。|0 5| 2⁴7|
父 女 们

例66. 字调144。须。|3 6165|0643|2
将目 瞪

例67. 字调111。须。 $\dot{4}$4 | 421 |
孙家　庄

例68. 字调113。二。 6 $\dot{1}$ 6 － －
今日里

例69. 字调314。二。 6 － － $\dot{1}\dot{1}$
使　　　不上

违反字调的情况，从理论上说，并不一定是败笔、败腔，有时是出于旋法，表达特定情绪的需要。不过从本文涉及的实例看，这种情况很少，而只是由于曲调套用惯用型，因而造成违反字调的情况较多。这是不足取法的。

7　结　论

（一）蒲剧唱腔是在晋南方言字调的基础上，根据表现剧情、表现人物的需要，进行艺术创造形成的。唱腔符合与基本符合字调比例大体在80%左右。

（二）在唱腔中体现的字调调值，要远比日常生活语言中的字调调值鲜明、夸张、幅度大，也要比念白、韵白的曲调性更强烈。

（三）旋法是可以和体现字调结合好的。一般说，字调并不阻碍旋法发展逻辑。将二者对立起来，或夸大其矛盾性，是不符合实际经验的。

（四）一字二音、三音等体现字调最充分；一字一音时，则以相邻字间的高低起伏体现字调，也为特定的艺术表现所必需。从角色方面看，旦角唱腔体现字调最充分，其次是须生，最后是

净角。净角的唱腔豪迈、粗犷，但常常比较简单，深刻细腻不足。仅从体现字调方面说，净角唱腔也有进一步发展的必要，以和旦角、须生等角色取得比较平衡的地位。

（五）唱腔体现字调，可以采用悲音、欢音、羽腔任一种音阶。就是说，三种音阶都可以体现字调，但悲音在蒲剧唱腔中最发展，占有最重要地位，它体现字调也最为充分细微；其次是欢音，最后是羽腔。

（六）以晋南方言字调为唱腔基础的剧种乐种，当然不限蒲剧，其它还有晋南的眉户、碗碗腔等。这些剧种乐种在音乐结构方面的区别，主要在于旋法，惯用曲调之不同。

（七）艺术创造不能依赖任何公式。不能设想，仅仅在曲调安排上符合了字调，就能创造出动人的唱腔，表现戏曲情节，刻画戏剧人物。仅从唱腔方面说，就包含有板式、速度、节奏、曲调、乐器伴奏等等多种手段，它是一个综合性整体。从生活语言方面说，除了附有字调以外，还有体现思想感情的语调，它抑扬顿挫，千变万化，又远比字调为复杂，而唱腔的艺术创造又是离不开体现语调的。本文着眼仅在于论述唱腔和字调的关系，故未涉及语调以及其它音乐因素。

（八）我国传统戏曲在以方言字调作为唱腔的基础方面，有着丰富的经验，特别值得作曲家、声乐家和戏曲艺术家重视、研究，从中总结理论。从原则上说，创腔时过份拘泥于字调和对于字调重视不足这两种偏向，都不足取。从当前实际情况来说，忽视字调，对汉族语言文字特点理解不深，对传统经验重视不够的倾向，更需要人们注意并克服。

（1982 年 5 月于山西运城）

(1) 文慈 2003 年 10 月补注:这本著作在 1980 年已正式出版,名《语言音乐学》。笔者写作本文时,尚未见到该书。

(2) 完稿后,得知山西大学王亮同志关于晋南方言调值的意见:阳平应为(24),上声应为(52)。阴平、去声不变。

(原载《蒲剧艺术》1983 年第 2 期)

略论《十面埋伏》
——兼评“四人帮”对音乐遗产的利用和歪曲

王张江姚“四人帮”为了篡党夺权，大搞影射史学，恶毒攻击敬爱的周总理和其他老一辈的无产阶级革命家，编造了种种关于儒法斗争的奇谈怪论。这股黑涛恶浪把我国琵琶古曲《霸王卸甲》和《十面埋伏》也卷了进来。“四人帮”在文艺领域的喉舌认为，“在音乐史上，琵琶曲《十面埋伏》和《霸王卸甲》是反映文艺领域儒法斗争很有代表性的作品”，它们“鲜明地表现出两种截然相反的思想倾向。”(《研究文艺史上儒法斗争的几个问题》，载1974年12月5日《人民日报》，后文引用不再注明。)这种论调是“四人帮”关于“儒法斗争史”的鼓噪的一个声部；它在党的十届二中全会和四届人大前夕“四人帮”阴谋组阁夺权的时候出现，这决不是偶然的。他们不断重复说，这两首作品“所显示的不同政治倾向，就是儒法两条路线斗争在文艺史上的反映。”(《〈十面埋伏〉和楚汉相争》，载1974年12月22日《人民日报》，后文引用不再注明。)《十面埋伏》还被资产阶级野心家江青任意定为“隋代古曲”。“四人帮”把音乐历史当成他们手

中的一块面团,任其捏造,随心所欲,一帮独尊,十分蛮横。他们为了实现篡党夺权的阴谋,如何利用古代音乐遗产,歪曲音乐历史的伎俩,必须予以戳穿和批判。

本文打算略论《十面埋伏》(以下简称《十面》)历史面目的某些方面,附带说到《霸王卸甲》(以下简称《卸甲》),希望通过具体问题的讨论,共同努力肃清“四人帮”唯心主义学风的流毒。

1 将《十面》树为法家路线的代表作,意在古为帮用,树立自己

资产阶级野心家江青及其亲信,从1974年到1976年间,对琵琶古曲《十面》紧紧抓住不放:以江青个人名义赠送外国元首乐曲录音,招待来华外宾的演出,出国演出,国内演出,写文章,出书籍等等,都不断用到它,提到它,把它说得古而又古,并树立为法家路线的“代表性作品”。他们对待古代文艺作品、“研究文艺史上的儒法斗争”所坚持的原则,是“与现实的阶级斗争、路线斗争联系起来”;也就是说,意图是“古为帮用”,是为他们的政治阴谋服务的。因此,为了实现他们的险恶用心,他们不惜搅混历史,歪曲历史。

在江青审阅批准过的出国艺术团节目单上,标明《十面》是“隋代古曲”,甚至说它在六世纪(南北朝后期至隋初)“即流传于民间”。事实真的是这样吗?不是。熟悉琵琶曲的同志都了解,《十面》是我国音乐史上重要的早期琵琶曲之一,但产生于什么时代,从来没有明确的文字记载;曲谱则最早见于清代华文彬等编订的《琵琶谱》(公元1818年),也没有产生时代和作者姓名。到了清末李芳园编订的《南北派十三套大曲琵琶新谱》(公元1895年)中,才加上时代和作者是所谓“隋·秦汉子”。

这便是把《十面》作为“隋代古曲”的独一无二的所谓“根据”。其实,李芳园所为完全是托古伪造。历史上并无“秦汉子”其人,它不过是唐代一种弹拨乐器的俗名(见《旧唐书》卷二十九)。早在20年代末,沈浩初就曾针对李芳园的托古提出怀疑说:“不知何据”;他认为,编订《十面》这类乐曲,应该“于作者姓名则姑从阙(缺),正不必假托古人始为善也。”(《养正轩琵琶谱》[1926年]“例言”)建国后,曹安和同志又进一步指出了李芳园的托古伪造是一种“颂古非今”的做法(见1955年影印再版李芳园《琵琶新谱》的“后记”)。有关这类资料不少,问题是很清楚的。而江青之流把《十面》的产生任意定为隋代,抬高这部所谓反映“法家进步路线”的作品,到头来不过是利用它的雄浑声势,为他们这伙所谓“当代法家”的登台亮相擂鼓助威而已。为此,他们竟不惜鼓吹颂古托古的无稽之谈以欺世惑众,来达到古为帮用的目的。学风之恶劣、目的之卑鄙可见一斑!

其次,我们看看“四人帮”舆论是怎样把《卸甲》和《十面》纳入“儒法斗争”轨道的。在阐述这个问题的时候,应该先说明这样一些实际情况:《卸甲》和《十面》是过去常常被人们当作姊妹篇的两首作品;《十面》和《卸甲》类似,也流露了对项羽的惋惜情绪,例如在清末陈子敬传授的《琵琶谱》(公元1898年)中,《十面》曲谱后就有“补尾口占”(朗诵)用的两首七言绝句,其一是:“当年楚汉两相争,九里山前铁马声。可惜八千好子弟,江东回首倍伤情。”由此可见 ,清末琵琶家也认为《十面》包含着惋惜项羽的思想情绪。可是这样一类实际情况,“四人帮”舆论一概抛在一边。他们虽然也不得不承认《卸甲》的音调和《十面》有类似之处,但为了抬高《十面》,贬低《卸甲》,把它们纳入“儒法斗争”的轨道,在提不出任何根据的情况下,就硬说《卸甲》对《十面》进行了“偷梁换柱、移花接木”式的“袭取”。如此等等,可见他们一心想要完成论证“儒法之争”的“大业”,除了

搞唯心主义还有什么办法?

现在,我们再来看看,“四人帮”舆论是怎样具体论证其论点的。他们叫嚷要“研究整个文艺史上的儒法斗争”,方法是“可以从儒法两家的代表人物、代表作品入手”。果然,在《卸甲》、《十面》这两首“代表性的作品”上,他们采用了这样的手法:回避它们赖以产生的社会条件、现实社会生活的问题,利用传统的说法——《卸甲》、《十面》的内容是楚汉决战,把《十面》说成是歌颂刘邦的作品,而把《卸甲》说成是歌颂项羽的作品,然后把楚汉之争纳入纵贯古今的“儒法两条路线斗争”,从而分别把它们硬说成是显示着“尊儒”和“尊法”两种“不同政治倾向”,最后证实这两首作品是“儒法两条路线斗争在文艺史上的反映”。这里有两个问题:一个是如何解释《卸甲》、《十面》所反映的社会生活和作者想要表达的作品内容,这是个学术性的可探讨的问题;另一个是其主要论点和“四人帮”阴谋史学同一腔调的问题,这是必须明确指出、不容含糊的政治性问题,是他们的要害问题。这里,我们先谈谈后一个问题。

从《卸甲》、《十面》涉及的史实本身来说,项羽和刘邦最初本来同是秦末农民起义中产生的领袖人物(见《毛泽东选集》四卷本第588页),秦朝灭亡以后,他们才由农民起义领袖转化成为地主阶级的代表人物,展开了争夺农民起义胜利果实和重建封建秩序的斗争,成为势不两立的敌手。楚汉之争的性质应该是封建社会地主阶级内部不同集团之争。“四人帮”舆论别有用心地歪曲历史,他们一方面夸大西汉初年奴隶主残余势力,把项羽说成是奴隶主残余势力的代表;另一方面又否认封建制胜利后,特别是秦以后,儒家已和法家一样,或与法家融合,共为历代封建统治者所利用的史实,从而把项羽划为儒的一方,把刘邦划为法的一方,把楚汉之争的性质定为“儒法之争”。至于项羽、刘邦二人在历史上的作用,虽然对他们的全面评价有所不

同，但无论如何，楚汉之争的性质谈不上是什么“儒法之争”。“四人帮”舆论一些歪曲历史的论点，早已遭到史学界的有力驳斥。因此，那种认为《卸甲》和《十面》反映了“儒法两条路线斗争”的论点，不过是依附于“四人帮”阴谋史学的一个派生论点。其实，他们最后所要证实的结论，所谓“儒法两条路线斗争在文艺史上的反映”，不过是个丝毫经不起文艺史实检验的虚无缥缈的出发点，是“四人帮”舆论关于“儒法斗争”纵贯古今、囊括一切领域一类谬论在文艺领域的翻版而已。

下面，再进一步探讨一些带有学术性的问题。如果这方面的探讨越深入，认识越深刻，也就越能够有助于肃清“四人帮”所散布的恶劣影响。

2 努力探寻历史真相 艺人功绩不应忽视

《十面》一类大套琵琶曲大多是什么时代的作品？唐宋时期我们还见不到什么关于大套琵琶曲的明确记载。所谓“大套之制，当在元明之间，唐宋时固未有也。”（《养正轩琵琶谱》序一）这是可信的。例如，《海青拿天鹅》在元、明时期都有明确记载（见明代《词谑》“词乐”，元人杨允孚撰《滦京杂咏》上）。《十面》也是一例，下文将要详细论到。

最早的大套琵琶曲大多不知作曲者姓名，它们是在民间土生土长，经过民间许多无名艺人辛勤培植才趋于成熟的。以《十面》来说，也是如此。根据清代华秋蘋（即华文彬）《琵琶谱》以来各种《十面》曲谱来看，它确是在民间发展起来的一首乐曲。在华氏谱以前，它肯定已有一段相当长的发展历史，所以华氏谱的“跋”中才称它为“古曲”之一。它最早的作曲者是谁，我们今天已找不到明确记载。但我们要努力探寻有关《十面》

的历史真相,以达到批判地继承、借鉴古代音乐遗产的目的。

历来人们谈到《十面》或《卸甲》这两首琵琶古曲时,常常会提到明末清初人王猷定(公元 1598—1662 年)的文章《汤琵琶传》(见《四照堂集》或清人张潮辑《虞初新志》)。这篇文章记述了当时琵琶艺人汤应曾的一生经历,在提到他演奏《楚汉》一曲的情况时说:“当其两军决战时,声动天地,……有金声、鼓声、剑弩声、人马辟易声。……使闻者始而奋,既而恐,终而涕泣之无从也,其感人如此。”这段关于《楚汉》的生动描写,一般认为即指《十面》或《卸甲》,但究竟是指哪一个,从来认为难以判断;或断为《十面》,而缺乏明证。如果我们孤立地仅仅从文字描写上来考虑,的确很难判断它所指究竟是《十面》还是《卸甲》,但如果我们同时结合汤应曾本人的经历和《十面》的音响来考虑,则可以比较明确地肯定:《汤琵琶传》描写的《楚汉》正是《十面》或其前身,而非《卸甲》。

《十面》的开头部分,有着明显的西北边塞音调,这是我们从华氏谱中可以看出的。华氏谱距今约一百六十年,我们读起这段乐谱来并不感到生疏。从华氏谱再往前推移一百七十余年到明末,《十面》如未经过大的增添,它在当时就具有着西北边塞的音调,大体上也是可以肯定的。为什么?因为音乐的音调有着相对的稳定性,就明清时期来说,一般的曲谱资料都足以说明这一点。既然《十面》有着明显的西北边塞音调,同时这又是《卸甲》中所没有的,而《汤琵琶传》恰恰又提供了这样的线索:汤应曾曾经随明王朝的“征西王将军”到达张掖、酒泉、嘉峪关一带,并且常常在边塞将领进行检阅、狩猎等等场合演奏音乐,因此琵琶曲《楚汉》非常可能就是《十面》或其前身,而并不是《卸甲》。也就是说,由于汤应曾对于边塞军事生活和边塞音调的熟悉,使得他演奏的《楚汉》大为生色,衍变流传至 19 世纪 10 年代时已更名为《十面埋伏》,被华秋蘋等编订《琵琶谱》时所收

录,并流传至今。

那么,汤应曾会不会是《十面》最早的作曲者呢?虽然目前我们尚没有材料来证实这一点,但也不能排除这种可能性。无论如何,汤应曾这位明末时期对于琵琶艺术很有功绩的艺人,他对《十面》的贡献,至少是为后来的发展奠定了坚实的基础,使得这部优秀的琵琶古曲流传三百余年而不衰。这是大体上可以肯定的。我们在论述我国古代音乐史特别是器乐史、琵琶艺术时,是不应该忽略这样一位杰出的艺人的。

3 兄弟民族音乐文化交流的例证,元明之际边塞军事征战的反映

《十面》中的西北边塞音调是怎样的呢?我们可以把华氏谱中起头标做“开门放炮”(今多标为“列营”)的一段工尺谱,简化成为下列谱式:

5 = A 2/4 3/4

2 1 2 | 7 5 4 | 7 2 1 | 7 5 4 | 2 – |

5 4 2 4 5 | 5 7 5 4 5 | 5 7 5 4 5 | 4 5 4 3 2 |

4 7 1 | 2 4 2 1 | 2 4 2 1 | 2 – |

1253 2 | 1 7 2 6 | 5 1 | 5 – ||

这是很不平常、很有特色的一段音乐,在现存明清以来汉族曲谱文献中,异采夺目,很是突出。如果仔细体会一下,则不难发现,它很具有维吾尔族音乐音调的特点。为了说明这种特点,

可以从维吾尔族北疆《古典歌曲》第七套第五曲中选用一段，来进行比较：

5=♯F 2/4

5 5 | 5 7 5 7·2 | 1 7 5 71 | 2 25 4 | 34 2 2 0 |

2 4 2·6 | 5 4 26 | 5·7 5 | 7 5·7 | 5· 4 |

2 0 | 7 5·7 | 5· 4 | 2·4 2·7 | 1271 71 7 |

5·5 2 7 | 12 7 16 7 | 5 – | 5 – | 5 – | 5 ‖

维吾尔族北疆《古典歌曲》起源距今大约二百年，成熟于近百年。这段曲调虽是根据现代维吾尔族艺人演唱记谱，但它源远流长，是可以肯定的。以上两段曲调，来源是如此不同，但我们仍然可以感受到，它们在音调上是相当接近的。这里还不仅是指它们在调式、骨干音、终止式方面的相同或近似，更重要的还是指蕴藏在曲调进行中民族气质方面的接近。

因此可以认为，《十面》中除了主要是汉族音调之外，还渗透着西北兄弟民族音乐的音调，而且还并不是个别乐汇、乐句，而是占有相当重要地位的一整段。

本来祖国西北嘉峪关内外，一向是兄弟民族聚居生息的地方，民族间音乐文化交流也一直不断。就以明末时期汤应曾曾经到达的张掖、酒泉、嘉峪关来说，当时就有维吾尔人在这一带定居、流徙、经商、旅途往返。汤应曾很有可能亲自接触过维吾尔人、维吾尔族音乐。他在“征西王将军”部下时，一个称做“戏下（麾下）颜骨打”的将领，临阵作战时就曾命令汤应曾“为壮士声”，即演奏鼓舞性的乐曲。这个“颜骨打”的姓氏就像是少数

民族姓氏,而非汉族姓名。

指出《十面》开头一段音乐和维吾尔族音乐在音调、气质方面的接近,当然还很难最后断定它的民族音调来源,因为西北地区有多种少数民族,并且有的民族的音乐在音调上和维吾尔族是相近的。同时,这段音乐的音调是直接从少数民族吸取的还是通过汉族音乐吸取的,也不易断定。但无论如何,我们应该把这段音乐看作是汉族艺人吸取兄弟民族音乐音调的可贵成果,应该把《十面》看作是汉族和兄弟民族音乐文化交流的例证之一。如果这个说法得以成立,那么,就可以为我国古代音乐史上民族间的音乐文化交流增添了具体的音响例证,有助于说明我国多民族文化间互相交流促进的历史渊源。此外,可能也为当代的琵琶演奏者提出了一个课题,即演奏《十面》时,如何体会作品所固有的音调特点,充分表达出兄弟民族间音乐文化交流的成果,从而改变《十面》由于长期在汉族人民中间流传因而其中那种西北少数民族音乐音调多少有所削弱的实际情况。

当我们谈到《十面》中西北边塞少数民族音乐音调和汤应曾边塞随军经历可能存在着的联系时,很自然地就会引申出这样一个问题:《十面》在客观上所反映的社会生活究竟是什么?它和作曲者主观意图想要描写的垓下之战是什么关系?也就是说,作品反映社会生活的客观性,和作曲者在反映过程中表现出来的主观性,二者关系如何?

《十面》创作之初可能就拟订了关于楚汉之争的标题,创作的主观意图就是在描写十面埋伏(根据华氏谱以后分段标题不断增多变动的实际情况看,还可以更肯定地说,发展过程中的演奏者、订谱者都是这样理解《十面》的)。但是,由于器乐艺术区别于声乐、文学、戏剧等文艺类别的特点,作曲者在进行相隔一二千年古老题材的音乐形象、音乐意境的酝酿构思时,最主要的还是要依靠他们身临其境、耳聆其声的现实生活中的有关音调。由于在古

代音响资料不可能保存，记谱又不发达，这一点是很清楚的。因此我们有理由推断，《十面》在描绘战争方面所以如此生动，主要是由于作曲者一方面可能有着切身的生活感受，另一方面又掌握了表现战争题材的技巧手段。当他进行创作时，首先是他本人把来自现实生活中的音调，通过形象思维过程中必不可少的联想，和古代垓下之战的有关史实联系起来，从而创造了音乐作品的形象、意境、情节，反映在总标题和分段标题上。在我们分析这个问题时，还应该想到另一种可能性，即音乐形象、音乐意境的酝酿构思就是意在描写现实生活，而“楚汉”这种历史事件的标题最初不过是一种借用。至于情节性分段标题则是在发展过程中许多演奏家和乐谱编订者共同创造完成的。（这种情况，借用最初乐谱并无分段标题的《卸甲》看得最为清楚。）

以上两种可能性都可以说明，像《十面》这种器乐音乐，我们应该把它艺术创造方面的主观性（即通过联想描写了“垓下之战”），和它反映社会生活方面的客观性（即创作所依据的是明末时期的边塞军事征战），既加以区别，又加以联系。也就是说，作品在客观上所反映的社会生活是明末时期边塞军事征战，而作曲者主观意图中想要表现的“垓下之战”，实际上不过是他所处的现实社会生活的音响描绘。在这里，联想是现实社会生活的反映和完成历史事件描绘之间的桥梁。作品在艺术上所以能够让演奏者、聆听者信服是在描绘着垓下之战，正是由于作曲者相当成功地反映了明末时期的军事征战，这后一方面是起着决定性作用的。也就是说，作品的主观性和客观性既矛盾又统一，两方面有机地联系在一起，而后者是起着决定性作用的。

关于《十面》所反映的社会生活的时期，即作品产生时代问题，如果充分估计到作品流传久远的可能性，或者可以说，它是元明之际边塞军事征战的反映。作品的产生当在元明之际而不可能更早，除了前边引用的“大套之制，当在元明之间”外，还可

以从作品本身指出一个细节来证实。《十面》开头一段有描写火炮的音响,华氏谱的分段标题是"开门放炮"。这种有意描写火炮的音响和标题,最早也早不过在元代出现,因为南宋末年、元代初年的战争中才有火炮的应用。在元代之前,"开门放炮"的音乐构思和标题是难以想像的。

《十面》在客观上反映的是边塞军事征战,还可以借用另一个关于《卸甲》的资料来参考说明。清代抄本琵琶谱《昆仑遗响》中的《卸甲》曲谱前,写有一个说明。这个说明认为,《卸甲》所描写的"乃塞上征战之义",而丝毫未涉及楚汉相争、项羽败北等等。这也是很值得我们注意,并和《十面》联系起来考虑的。

关于学风问题,毛主席教导我们,要"实事求是",研究问题时,要"凭客观存在的事实,详细地占有材料,在马克思列宁主义一般原理的指导下,从这些材料中引出正确的结论。"因此,对于《十面》这样的器乐作品的分析,应该从作品本身的实际音响内容出发,同时研究有关文献资料,在马列主义关于文艺创作方面的唯物论反映论的指导下,引出其固有的而不是臆造的规律性,这样才能达到"古为今用"的目的。

《十面》是一首很有积极意义的大型琵琶古曲。它的历史意义当然不在于是什么反映了"尊法"政治倾向,而在于它充分发挥了联想在形象思维过程中的作用,根据我国元明之际社会生活的一个侧面,以富于不同民族特点的笔触,创造出一幅生动的、有情节的古战场音响画卷。其中采用的多种艺术表现手法是我国民间无数琵琶艺人的智慧结晶,值得我们今天借鉴。至于《十面》的曲作者对待楚汉之争的态度,由于器乐音乐本身及其标题在概念方面不可能像声乐、戏曲等那样十分明确具体,因此还可以参照元明清时期许多楚汉之争题材的散曲、戏曲(如《盛世新声》[1517 年]、《太古传宗》[1722—1749 年]中的作品等),来进行分析研究,批判地对待,这里不拟多谈。至于《十

面》从音乐中反映出来的对于社会生活的态度，基本上是积极乐观的精神，这是明确具体、应该予以肯定的。

“四人帮”不仅一口否定我国现代革命音乐全部优秀成果，诬称为“一片空白”，对我国古代、近代音乐文化也硬给套上了儒法两条绳索，使得广泛的音乐作品和音乐文化无从得到正确的理解，许多珍贵遗产无法得到批判的继承和借鉴。所谓“儒”的一边《卸甲》也好，“法”的一边《十面》也好，几年来二者面面相觑，称孤道寡，手下既无兵又无将，谁也带动不起一个阵营来，又哪里来的什么儒家和法家在全部音乐史上的路线斗争？事情一经戳穿，似乎可笑，但产生这些奇谈怪论的政治根源是“四人帮”妄图篡党夺权的野心，这是我们必须看到的。至于他们在音乐文化史方面散布的唯心主义流毒也是不能低估的，现在无疑应该是彻底肃清的时候了。

(1977年8月稿，原载新版《音乐论丛》第一辑，1978年5月，文字略经删订。)

中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题

在中国近现代音乐史的教学和论著中，历史分期是个尚未取得共识的问题。20世纪50年代末到80年代中期，大多按照政治史标准划分，从1840年鸦片战争到1919年五四爱国运动爆发前为近代时期；从五四爱国运动到1949年中华人民共和国成立前为现代时期。大约从80年代中期起，有的将近代的概念延伸到1949年，而将1949年以后称现代；有的则将1949年以后称"当代"；还有的采用"20世纪"的概念；等等。本文不讨论历史分期问题，主要是讨论中国近现代音乐史教学中，两个传统并存与古今衔接的问题，即如何处理清末学堂乐歌以来大约百年新传统的音乐文化与先秦以来古老传统的音乐文化并存，以及二者相衔接的问题。因为文中难免涉及20世纪下半叶，所以在此对分期问题略作交待。

中国近现代音乐史教学中，由于古今两个传统在历史上是客观存在，如何处理解决存在着许多实际困难，因而就一时难以取得共识，成为多年来的一个重要问题。

目前各音乐、艺术院校和高等师范院校音乐、艺术系科的中国近现代音乐史教材,大多是参考1958年在北京和上海分别编写的教材逐渐衍生发展形成的。以我参加过在北京编写的《中国近现代音乐史纲要》来说,共分五编,第一编论述旧民主革命时期,从1840年鸦片战争起至1919年五四运动前,内容包括古老传统音乐文化和学堂乐歌;第二编到第五编论述新民主革命时期,从1919年五四运动时期起至1949年中华人民共和国成立前,绝大部分是新音乐内容。在正文之外,五个编都附有相当丰富的史料,包括文字部分和曲谱部分。这份《纲要》及其所附史料,是在中国音协和音乐研究所(当时属中央音乐学院,今属中国艺术研究院)领导和组织之下,由二十多位青年学人奋力拼搏经一年左右完成。《纲要》篇幅相当宏大,直接以它为教材的似未曾有;虽然始终未曾正式出版,其油印稿字迹至今已经漫漶不清,但多年来它颇受重视,影响广泛。

这份《纲要》,可以说是抗日战争时期在延安鲁迅艺术学院音乐系讲授的《新音乐运动史》的继承和发展。当时鲁艺音乐系的学员,经过短期培训毕业后大多直接走上民族解放斗争的工作岗位,《新音乐运动史》正是根据客观条件、针对实际需要而编写的教材,比较简练,它既不必要,也不可能包含大量系统的古老传统的音乐文化内容,新音乐的内容也存在一定的局限性,这是很容易理解的。

《纲要》对学科的开创性贡献是应该充分估计的。它对古老传统的音乐文化在近现代的发展是有所关注和具体体现的。但是从近现代音乐史内容的内部来观察,古老传统的部分还是相对薄弱些,和中国古代音乐史相衔接方面的问题就更为明显。当然,在今天反思《纲要》的局限性时,也应该考虑到其产生的历史条件,它是在各音乐艺术院校急需开设中国近现代音乐史课程的情况下诞生,孕育的时间是比较仓促的。如果是从"重

写”中国近现代音乐史的角度来考虑，我以为针对当前高等音乐、艺术院校和高师音乐、艺术系科本科的正规教学来说，首先需要考虑的重要问题是：正确处理近现代史内部古、新两个传统并存的关系，使其保持符合客观史实的平衡，以及近现代时期古老传统的发展及其与古代时期有关内容相衔接的问题。

从史学论著的发展历程来看，前人写过的时段和内容，后人总需要不断地重新反复咀嚼，创造新的成果。中国音乐史也是如此。原因常常是由于：客观上发现了新史料，促成对史实的新认识；或者是主观上对史实产生了新认识，促成对史料的新开拓；乃至早先对史事认识的萌发业已成长；等等。特别是在文化学术创造出新或社会变革剧烈激荡的时期，都会推动重要的史学论著的展现，例如中国现代考古学的建立、实证主义史学思潮和马克思主义史学思潮的先后传播、中华人民共和国的诞生、当前改革开放基本路线的实施等等。中国音乐史学著作也大体如此，因此它们总会打上时代的钤记。这一点不但早已有理论阐明，从音乐史学史的实际发展中也不难了解。当我们声称某部重要的或顶尖的著作无人企及、无人超越时，应该是就它在所处时期的地位而言，或者是指以某一时期为限、某一问题为限而言，而从史学史的长远发展来说，即或是某个时期的顶尖著作或早或迟终究也是会被超越的。

在当前音乐学界的各种思潮中，我认为主要有以下两类见解不利于在中国近现代音乐史教学中贯彻上述两种传统的内容。有一类见解，看来是不大赞成新音乐传统，其极端是否定这个传统，认为它以学堂乐歌为开端，将中国音乐文化引向一条邪路——所谓“盲目崇洋”的邪路。这类见解不顾历史背景，绝对地以所谓自我民族（中华）和非我民族作为历史上文化价值取向的标准，从而将19世纪后半叶中国先进知识分子为了“救亡图存”而追求的“新学”（“西学”），看成是西方列强轰开中国闭

关自守大门的炮弹所造成的恶果,否定当时学习西方的必然和必要,以及“新学”在推动中国古老社会转型过程中的积极作用,甚至进而否定清末民初的文化教育变革和民初开端的新文化运动;它过分夸大了社会转折时期引起的音乐文化转折过程中难免发生的偏向。其思想根源是由于忽略作为“新学”组成部分之一的新音乐业已扎根中国的社会历史原因,缺少既瞻前又顾后的历史眼光和度量。再有一类见解,是过分强调新音乐在一定历史时期的主流地位,因而认为中国近现代音乐史只需大略讲讲甚至可以不讲古老传统音乐的发展。这类意见的思想根源是对中国古老传统音乐文化的深厚积淀估计不足,对这种深厚积淀必然会影响新音乐的发展也估计不足,缺少既顾后又瞻前的历史眼光和度量。此外当然还有各式各样的具体看法。譬如有的和前一类的见解相近:它运用20世纪80年代以来强势文化和弱势文化分野的理论,不恰当地套在19世纪后半叶中国社会的历史上,从而认为对于当时所谓强势文化的“入侵”和“渗透”,早就应该进行“抵御”。还有的认为,当今出现的经济全球化似乎会促进世界各类民族音乐特征的削弱乃至消失,从而否定文化多元的客观现实及其发展;如此等等。

其实,早在民国初年新文化运动发轫时期直至30年代,中国音乐界的一些学者和作曲家就发出过远见卓识的呼声:例如,对于中外古今的音乐,蔡元培主张“评其得失,考其同异,截长补短,冶中西于一炉”(《音乐杂志》的宗旨);王光祈主张的中华民族性的国乐,既重视以我国古代音乐和民间谣乐为根基,又主张借鉴西洋音乐的科学方法来创造;刘天华提出发展中国音乐的新路,应该在“采取本国固有的精粹”的同时“容纳外来的潮流”;等等。我以为,这些远见卓识的理论建树,今天仍然保存着其旺盛的生命力。作为当今中国音乐史学的研究人员或教师,既要看到倏忽而至的新音乐潮流的勃勃生机,欢呼它的历史

使命，又要看到在汹涌波涛里中国古老音乐文化的沉浮自若，对于它的顽强基因给予信任和关爱。不但应该观察到，在刚刚过去的世纪里中国古老音乐传统对于新音乐产生着越来越强大的吸引力，新音乐已经开始逐渐向古老音乐传统靠拢，而且还应该估计到，这种互相亲和的趋势在业已迈入的21世纪还会不断向纵深发展。

概括说来，关于中国近现代音乐史的教学内容问题，我的主要看法如下。

1. 尊重史实，中国的古老传统音乐文化和学堂乐歌以来的新音乐文化，在中国近现代音乐史的内容中应该并存并重，努力争取做到符合客观史实的平衡；并且近现代音乐史应该和古代音乐史恰当地衔接。当今有些院校，将古老传统音乐文化的历史内容转移到民族音乐一类的课程中去讲授，虽然用心良苦，不失为从实际条件出发的办法，但终究是权宜之计，因为民族音乐课程与音乐史课程在性质上毕竟有所区别。

2. 中国近现代音乐史属于中国音乐学的重要组成部分，过去它比较重视创作方面，其次是表演方面，但是对理论方面历史性成就的反映则相对薄弱。例如，在20世纪特别是其下半叶，中国音乐学中的中国古代音乐史学、西方音乐史学、民族音乐学、音乐美学、音乐教育学等等，以及与其密切相关的学科，像属于中国古代音乐史学子学科的音乐考古学、音乐文献学、(古)琴学、古谱学、传统乐律学、戏曲音乐史学等等，都出现了重要的学者和学术成果。这些人物及其学术成果应该和作曲家、表演艺术家及其成就同样受到关注，纳入近现代史或当代史。以人物方面为例，除了过去提到的蔡元培、王光祈等人外，还有王国维、杨荫浏、丘琼荪、缪天瑞等等。

3. 如果着眼点是在20世纪中国音乐文化的历史，无论叙述传统音乐或新音乐，也需要考虑到两个传统在逐步互相靠近、互

相渗透的客观史实。例如古老传统方面,京戏不但在题材方面有的采用了现代革命传奇,在音乐方面也创造出和传统皮黄腔有所区别的音调、结构与伴奏形式;再例如新音乐传统方面,借用西方音乐体裁形式时,则出现了渗透着民族音乐风韵的作品,像钢琴曲《牧童短笛》、小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》、歌剧《小二黑结婚》以及管弦乐组曲《春节·序曲》等等。这两方面都需要从历史的视角加以总结,以利于推动新时期的音乐文化建设。

唐代史学家刘知幾认为史家需要兼备史才、史学、史识三长,清代史学家章学诚创立史德之说,今人又有史责、史胆的倡导等等。中国音乐史学家的任务在于:担负起向学界向人民进行爱国主义教育、素质教育的重任,继承中国史学秉笔直书的优良传统,智鉴往事,神启未来。

(原载《天津音乐学院学报》2002 年第 1 期,同载《中西音乐文化学术研讨会论文集》,天津音乐学院编,中国文联出版社,2002 年 9 月。)

汉族音阶调式的历史记载和当前实际
——维护音阶调式思维的传统特点

1 引言

音阶调式是音乐思维的根本基础之一。它开始出现，是音乐文化发展史上人类脱离蒙昧时期的一个重要标志。它在发展过程中，常常会染上鲜明的民族色彩和地区色彩。

就某一民族或地区来说，其音阶调式以及相关的律制，常常并不是单一性的，而是起源表现为多元性，发展表现为多线性。特别是像我们这样的国家，无论从中华民族整体或从其主体汉族来看，由于历史悠久，地域辽阔，人口众多，这种多元性多线性就尤其明显。对待音阶调式的问题，能否遵重自己的传统，正确对待外来影响，是涉及发展我国社会主义音乐文化的重大理论问题之一。

清末以来，特别是“五四”后，由于欧洲近代音乐的传入，以十二等比律（十二平均律）为准绳的大小调音阶体系，开始与传

统的音阶体系并存。这本来是可以同存共茂,各有千秋的。但是从民族传统音阶方面来说,由于历史记载和当前实际脱节,它本身又比较缺乏必要的系统的理论上的抽象概括,因此,就为"以洋为准"的偏向提供了市场。传统的民歌、说唱、戏曲、器乐的演唱演奏,常常被指责为"音不准",或者其音阶调式特点常常被指抹杀,原因正在这里。这是拖延了数十年之久未得解决的一个老问题。因此,把民族(主要是汉族)音阶的历史记载大体研究清楚,联系实际,反映实际,补足记载与实际脱节的缺欠,是当前中国古代音乐史学和民族音乐学的迫切任务之一。这方面,前人已作过不少工作,本文则力求吸收这些成果,选择音响资料作为例证,明确以下中心论点:作为音乐思维基础一个重要方面的音阶调式,其民族的、地区的传统特点应该加以维护,使之规范化,以利发扬光大。解决这样的复杂问题,自知力难胜任,错误难免,甚望得到读者指正。

2 历史记载中的五声音阶和七声音阶

音阶的形成必然远早于文献记载。汉族音阶的早期记载,一般认为可分五声、七声两类。五声音阶及其律制特点的记载,有《管子·地员篇》上的一段话:"凡将起五音,先立一而三之,四开以合九九,以是生黄钟小素之首,以成宫。三分而益之以一,为百有八,为徵(音 zhǐ)。有三分而去其乘,适足,以是生商。有三分而复于其所,以是成羽。有三分去其乘,适足,以是成角。"[1]这就是三分损益法。大意是说:要求得五声音阶,步骤如下:

$(1\times3)^4=81$, 为黄钟位置上的宫;

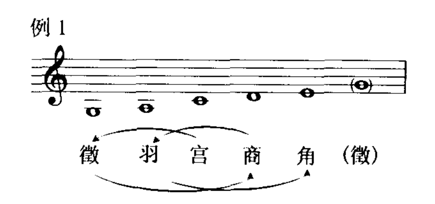
$81\times\frac{3+1}{3}=108$, 为徵;

$$108 \times \frac{3-1}{3} = 72, \quad 为商;$$

$$72 \times \frac{3+1}{3} = 96, \quad 为羽;$$

$$96 \times \frac{3-1}{3} = 64, \quad 为角。$$

这里的数字可以认为是弦长单位和比例关系。黄钟为十二律(可比拟为八度内的十二个半音音名)的首律;宫商角徵羽为阶名。这段文字已揭示出:弦长和音高的比例关系;例如,宫和下方徵的弦长比是3∶4;徵和上方商的弦长比是3∶2;由此可推知,宫和高宫的弦长比是4∶2,即2∶1。又假设宫的音高在c_1的位置(后仿此,不另注),把五个音按照由低至高排列起来,五声音阶的结构就如下例所示:



这里的五线谱并不意味着十二等比律的律制(后同),因为和十二等比律的音程比较起来,这里的纯五度、大二度略大,而纯四度、小三度又略小。

《史记·律书》也记载了用三分损益法求得的五声音阶,但最低音是宫而非徵。可以推想,它们是同一音阶的不同调式。

七声音阶的最早记载,见《国语·周语(下)》,即乐官州鸠回答东周景王(公元前544年—公元前520年在位)问“七律”时所述。虽七个阶名并未指全,但他所说“夫宫,音之主也”,为主音之最早记载,重要性自不待言。

七个阶名的完整记载,似乎以《淮南鸿烈·天文训》为最

早,除宫商角徵羽外,还提到十二律中应钟的位置叫“和”,蕤宾的位置叫“缪”(mù,与穆通)。另一种记载见于《续汉书·律历志(上)》,名称就是我们现在一般所通用的。
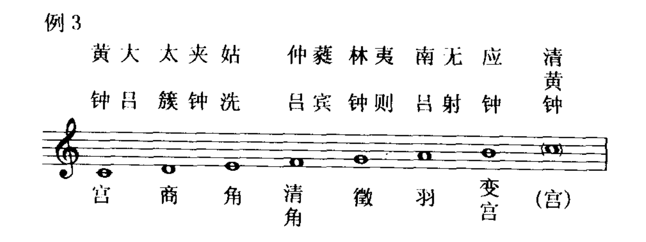
例 2

	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟
《淮南鸿烈·天文训》:	宫		商		角		缪	徵		羽		和	(宫)
《续汉书·律历志(上)》:	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	(宫)

这两种七声音阶,也都是依照三分损益法产生的,其音程构成上的特点除前所述外,其小二度较十二等比律之小二度略小,最可注意。

根据《隋书·音乐志(中)》的记载,南北朝时期在汉族北方地区已流行着另一种七声音阶,它的第四级音用小吕(即仲吕),比古音阶所用的蕤宾低一律,历史上常用清角称呼它。因为它是清乐(清商乐)常用的音阶,所以今天往往被称为清乐音阶。(据最近研究出土乐器的成果,清乐音阶的流传可能远早于《隋书》的记载。但因为见于文献晚于古音阶,所以又常常被称为新音阶。)
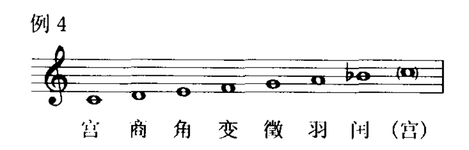
例 3



清乐音阶的流行,曾遭到古音阶维护者的不满。他们厌恶

各种音乐领域中的清乐音阶形式，无论是宫廷祭祀等场合的雅乐，还是民间和宫廷都在演奏的清乐。这可能是地区性偏爱所形成的偏见，而不单是由于维护某种传统雅乐的原因。这种历史上的偏见，自当引以为鉴戒。

隋唐时期出现了第三种七声音阶，今天被叫做燕乐音阶，即当时流行的掺杂有很多胡乐（西北少数民族音乐和西域外来音乐）成分的燕乐所使用的一种音阶。根据《宋史·乐志》（卷一四二）的记载，南宋人蔡元定（1135 年—1198 年）写过一本《燕乐》，记下了这种音阶的构成形式，其中出现了“变”和“闰”的新阶名。



蔡元定虽然是从维护古音阶的角度来叙述燕乐音阶，但其记载具有重要意义，特别是指出了“闰”的一些特点。他所谓“四变为宫”，是指第四级的“变”相当于宫的位置（不用“闰”而用原来的变宫）。他所谓“七闰为角”，王光祈曾解释为系指以“变”为宫时“燕乐中之清角”(2)。如确实如此，角与清角本有第三级与第四级之别，为何蔡氏偏说“闰为角而实非正角”，而不明言清角？王氏之解释岂不令人费解？蔡氏所谓“俗乐以闰为正声，以闰加变，故闰为角而实非正角”，是否可以这样解释：燕乐中，（多用徵调式，如以徵作宫）闰则是正声，以闰代替变宫，所以闰是角，但它又不是正角（因为它比正角的位置低了一律）。当然，这种解释是否正确，还有待于多方分析证实。如果理解不错，可看出这里有三点很重要：1. 暗示燕乐常用徵调式；2. 它以闰为正声；3. 徵到闰的距离不同于宫到角的距离。

在我国古代音乐理论文献中，蔡元定是第一个指出燕乐音

阶特点的音乐学者。今天,如果我们以隋唐以来燕乐文化荟萃的古城长安(今西安)为中心来观察,那么,在陕、甘、宁、青、晋南一带,仍然可以聆听到许许多多民族民间乐种是基于这种音阶的遗响,或者说,它们是古代燕乐繁衍下来的子子孙孙。

唐宋以来,我国有着十分复杂的宫调记载,就音阶调式基本结构说,则大体不出上述四种音阶以及基于它们的各种调式。

三国魏嵇康所作的《琴赋》,以及南朝梁陈时期的琴曲《幽兰》,都提到七弦琴上的徽志和泛音的运用。可以说明,纯律的应用在当时已经成熟。但总体看来,由于汉族音乐属单音音乐性质,因此除了像七弦琴这种乐器外,纯律的使用并未获得发展。明代朱载堉发明十二等比律的计算后,由于既无社会需要的推动,又不具备体现它的乐器制作科学技术条件,因此对音乐实践也就并无实际重要影响。所以,三分损益律一直在音乐生活中占有绝对优势。

3 四种主要音阶都仍在活跃,并无进步性与落后性之分

上述四种音阶,在当前依然是汉族传统音乐体裁的主要音阶。
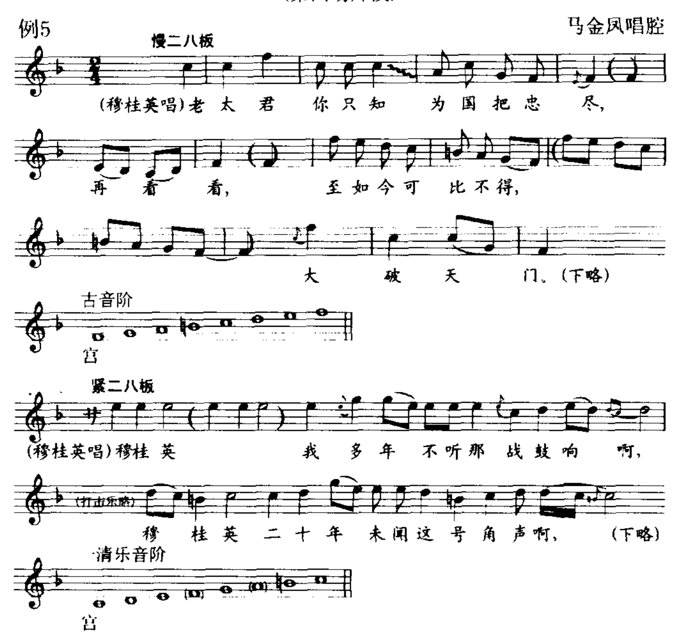
五声音阶和清乐音阶仍在活跃着,这是公认的,毫无问题。另外的两种则情况复杂些。

古音阶,从它又被称为“雅乐音阶”或“旧音阶”的实际情况来看,似乎它是和封建阶级雅乐之没落联系在一起的。其实,某一乐种之衰微,其所使用的音阶又何罪之有?事实上也未必就曾随之衰微。

例如在今天河南的豫剧中,我们就时常可以听到基于古音阶的乐段。在下例中,慢二八板部分建立在F宫的古音阶上,紧二八板部分则建立在C宫的清乐音阶上。

穆桂英挂帅
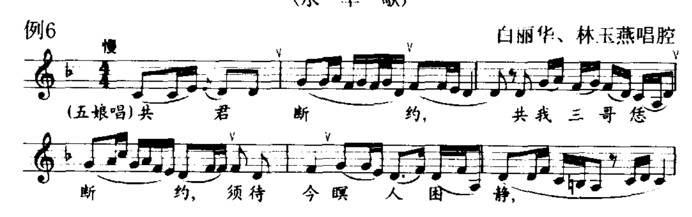
（第四场片段）
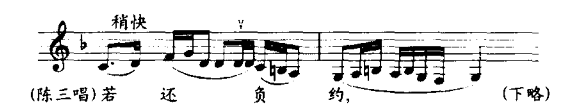


又如，可能渊源于唐宋的闽南南曲，也常常使用古音阶，下例是传统题材陈三五娘故事的南曲片段[3]。

共 君 断 约

（水 车 歌）



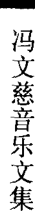


时至目前,有的作曲家也并未忘怀这种古音阶,曾用它写出动人的曲调。如抒情歌曲《大海一样的深情》和舞剧《丝路花雨》中英娘的主题[4]。

古音阶,历史悠久,流传地域广阔,使用它的乐种仍在活跃。
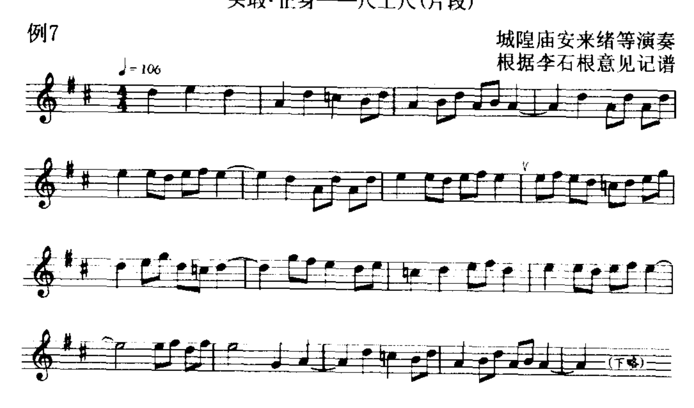
音阶本身并无阶级性。音阶常比它所附着的乐种的生命力长久得多。当我们肯定或否定一种历史音乐文化现象时,总不能将进步性或落后性分别加在和它们相联系的音阶上。因此,从命名上说,古音阶以不用"雅乐音阶"或"旧音阶"的名称为宜。

燕乐音阶虽然一般不会被否认,但常常会被错认为清乐音阶的徵调式。使用燕乐音阶的动人的古老曲调,可以用现存的西安鼓乐为例,它的乐谱体系可追溯到唐宋时期。下例是一段D宫燕乐音阶的曲调,在实际演奏中,它的闰和变常略高些,这在后文中还会谈到。



西安鼓乐·尺调双云锣八拍坐乐

头瑕·正身——尺工尺(片段)



燕乐音阶从其形成的历史渊源来说，也是独立的，不能认为它源于古音阶的商调式或清乐音阶的徵调式。因为，不能仅从表面形式上看问题。要从今溯古，以今鉴古。当人们通过分析认识到，今天的燕乐音阶无涉于宫商角徵羽的五声性，而后闯进来的变和闰是两个十分积极活跃的因素时，也许就会打开新的思路，来认真思考这一音阶是如何形成的，包括如何估计胡乐影响的深度。

古音阶、清乐音阶与五声音阶的关系要比燕乐音阶与五声音阶的关系密切一些。因为在燕乐音阶，角和羽常居相对次要的地位，而变和闰常更为重要。

从总体看，四种音阶各有特点，各自独立。

今天，单纯以“五声音阶”来概括汉族（或中国）音阶特点的那种以偏概全的“传奇”越来越少了。但总还有一些看法，过分强调或夸大“五声性”或“五声为主”，忽略或低估两个变音（包括变徵、变宫、清角，特别是变和闰）的重要性和复杂性，这是不符合实际的，尤其不符合燕乐音阶的实际。

五声音阶在北方和南方都流传。古音阶、清乐音阶起源并主要流传于北方，也影响到南方。燕乐音阶起源并主要流传于西北，也影响到南方某些地区（后详述）。总起来看，七声音阶的流传，在北方甚于南方。传统的说法——北曲七声，南曲五声，是有着历史根据的。四种音阶都在民间使用，也都可能在宫廷使用。它们都是汉族和少数民族的共同创造、共同财富。这一点在燕乐音阶表现得最为明显。

4 ↑4、↓7应该占有合法的正式席位。补充两种变体音阶的必要性

在汉族传统音乐中，音阶调式结构相当复杂。

早在20年代,王光祈就曾经比较过古代的我国琵琶和阿拉伯琵琶,指出阿拉伯琵琶上的3/4音“对于亚洲各国音乐文化,曾发生极大影响”[5],指出我国“乐器中亦有用四分之三音者”[6]等等。他可能是最早明确指出我国民族音乐存在着3/4音的音乐学者。

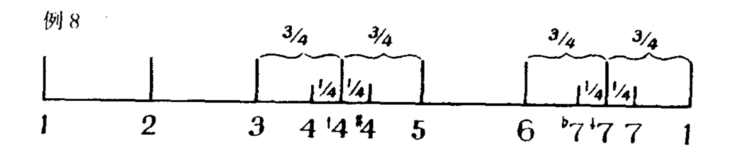
40年代初,贺绿汀同志曾指出:“有人以为中国就只有五声音阶,其实中国不仅有七声音阶,而且在许多地方性的民歌或乐曲中存在着比半音更小的音程。”[7]同年,李凌同志也指出广东音乐的音阶存在着1/3全音音程。[8]

在这以后不久,延安的音乐工作者在搜集眉户、道情时,由于记谱的需要,采用了↑4、↓7的符号。[9]据我所知,这是国内采用↑、↓的首倡。

建国后,上述研究仍在发展,例如李廷松就指出过,不可忽视“实际存在”着一种“影响很大”的具有3/4全音音程的“民间音阶”。[10]

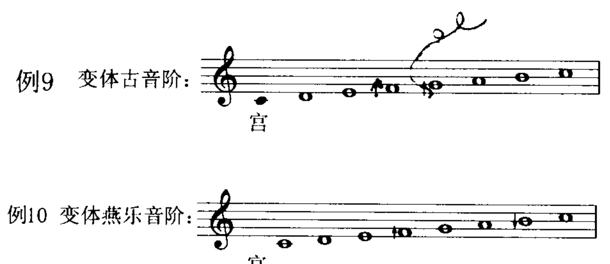
根据上述研究的可贵成果,这里首先概括说明一下3/4全音音程,或者说↑(可读“微升”,指半音的1/2)和↓(可读“微降”,也指半音的1/2)的现象:设以清乐音阶为准,↑常发生在第四级,↓常发生在第七级。这里用阿拉伯数字代表音级序数,习惯于简谱者在一般情况下还可直接把序数当作音高符号。示意如下:

例8



其次说明:汉族传统音乐所使用的主要音阶,除前述四种外,实际上还存在着非常广泛的未见诸文献记载的另外两种。

这里拟称它们为:变体古音阶,变体燕乐音阶。所谓变体,即指明其渊源由来,或指明其性质近似而言。
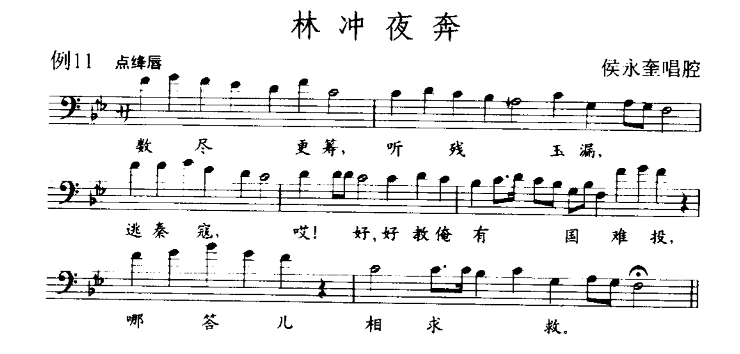


从音的实质来说,↑4 本是↓#4,↓7 本是↑b7,为了爽目和书写便利就简化作↑4、↓7。

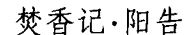
最后,在下文中举出若干乐例,以证实↑4、↓7 在七声音阶中应占有合法的正式席位,以及补充两种变体音阶的必要性。在以下的乐例中,把↑、↓改记在谱头调号位置,这样可避免临时记号太多之繁,更重要的是可用以明确变体音阶的性质。
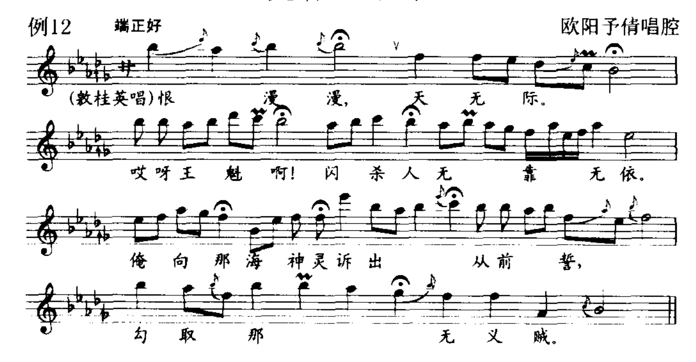
先举运用变体古音阶的乐种。

历史悠久的昆曲,其北曲传统唱法中,除转调情况(如"九转货郎儿"的五转、六转)外,第四级音几乎总是↑4。

林 冲 夜 奔
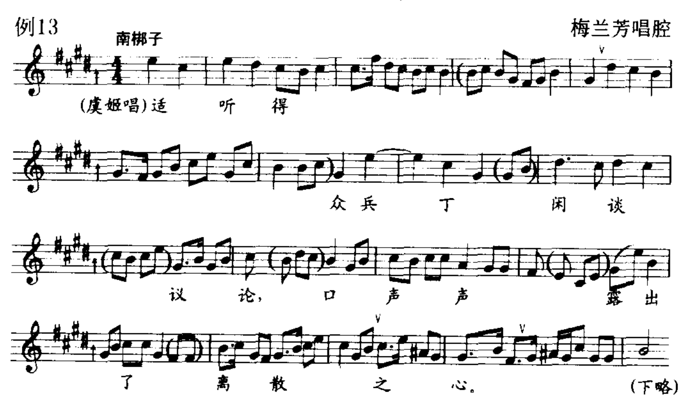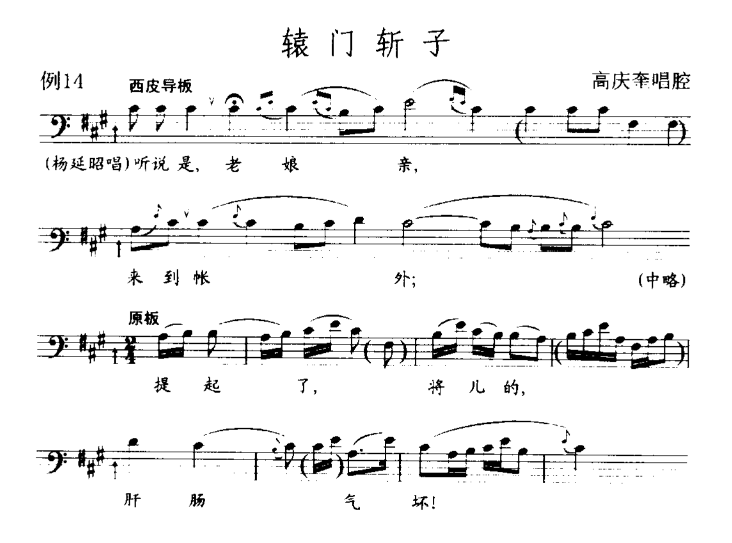






在京剧，常见↑4，应为音阶音，但又有♯4、♮4。出现♯4时，常常意味着宫位上移五度的转调，♯4成为新调的7。

霸 王 别 姬



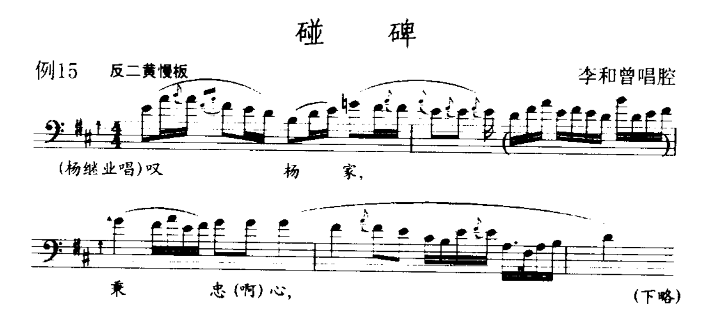
↑4在西皮、二黄、反二黄中都很常见，它常常带来激越的音调特色。

辕门斩子
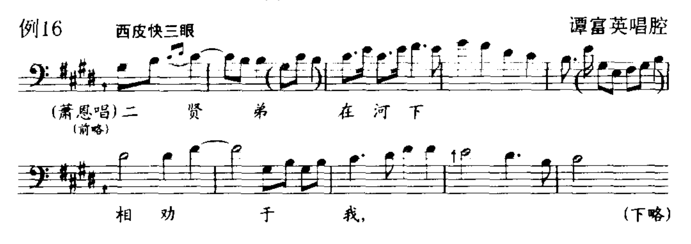


♮比↑4少见,可视为变化音。反二黄中时而出现的♮4,往往用来表现凄怆情绪。

碰 碑

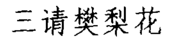


又,无论是什么板式,还常见↑1,它是宫位上移五度后,↑4也随之上移五度的形态。
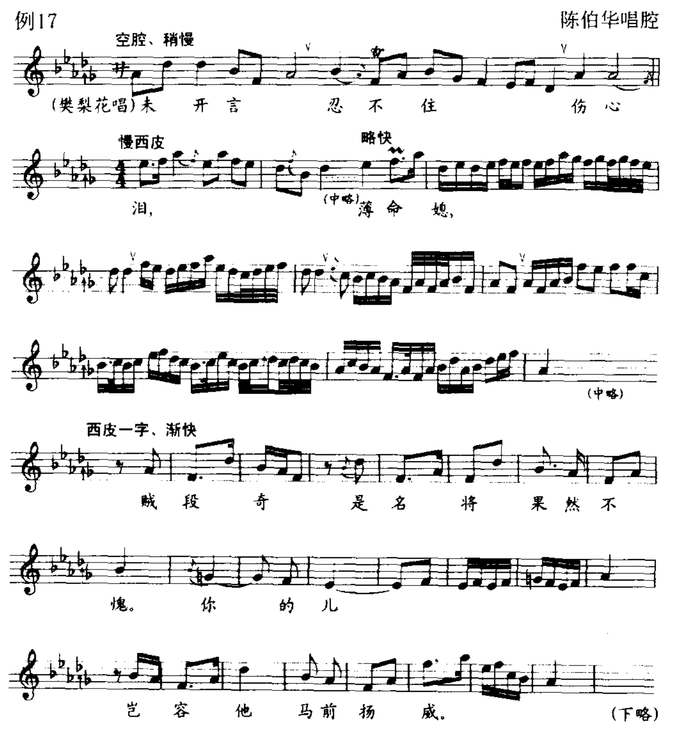
打 渔 杀 家



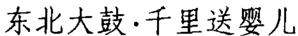
和京剧同属皮黄腔系统的汉剧,所用音阶也属变体古音阶。
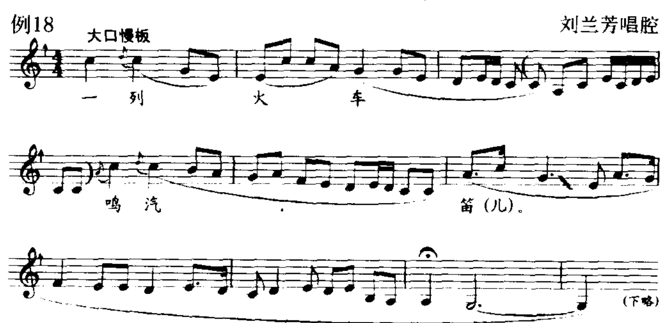


三请樊梨花
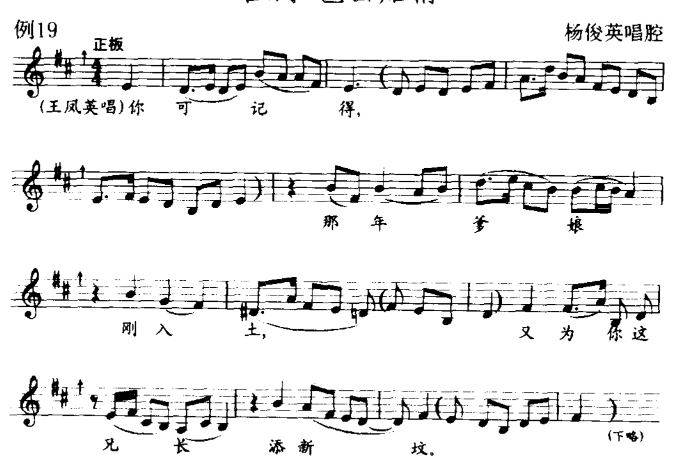


东北地区的东北大鼓、奉调大鼓、吉剧以及评剧等，所用也为变体古音阶。评剧和京剧类似，除音阶音↑4外也用#4、♮4。如下各例。

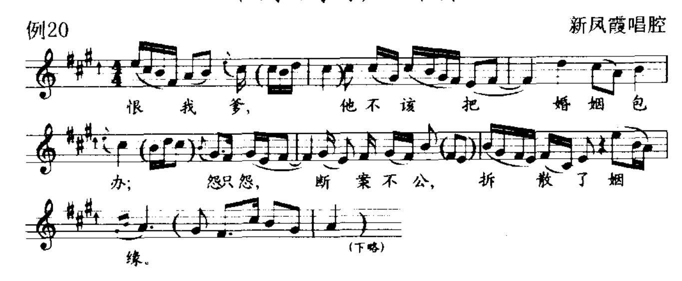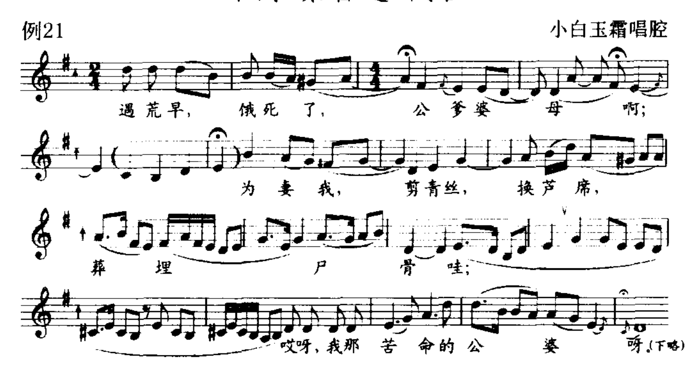




吉剧·包公赔情



评剧·刘巧儿·采桑
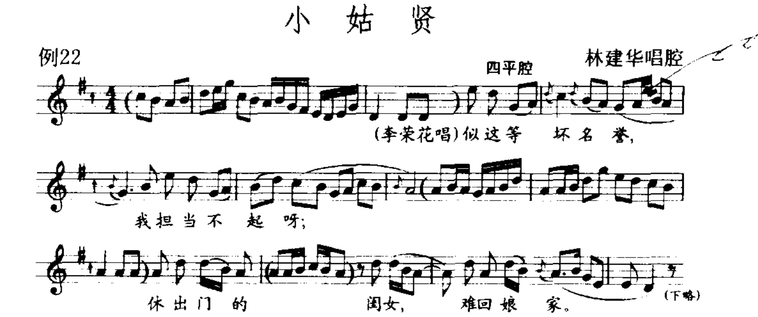


评剧·秦香莲·闯宫
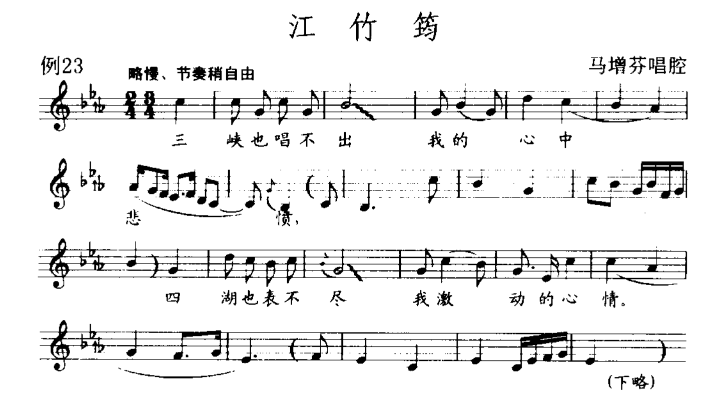


山东的吕剧，所用也属变体古音阶。

小 姑 贤
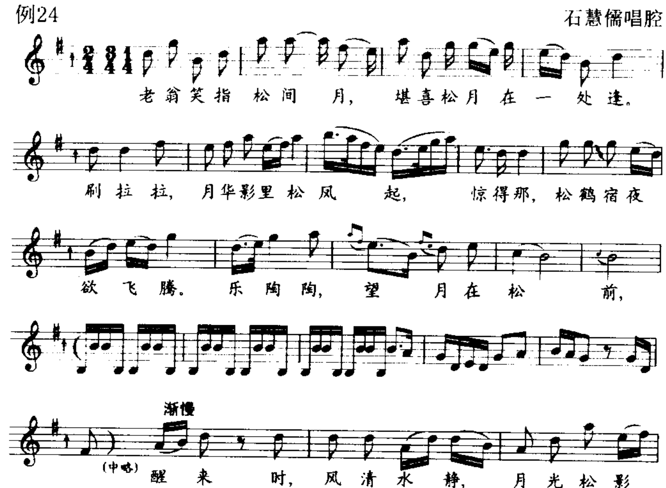


冀中的西河大鼓，用的也是变体古音阶。

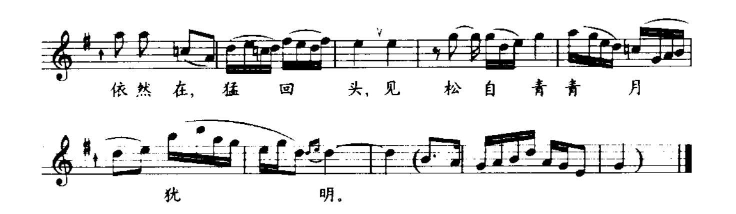
江 竹 筠



京津一带流行的单弦岔曲，也用着变体古音阶。下例结尾处出现♮4，意味着宫位暂时上移四度，故不再用↑4。

岔曲·松月绕(片段)





根据以上各例可知，使用变体古音阶实在是一种非常普遍的现象，它的应用范围很可能要比古音阶的应用范围广阔得多。这里举出的乐种虽尚有限，但它们已可代表着更广泛的乐种。例如，昆曲的影响就十分深远。京剧、汉剧又可代表皮黄腔中的广东汉剧、湘剧弹腔、桂剧、川剧胡琴腔等，它们的音阶结构是一致的。至于无形的影响更难计数，如越剧、沪剧、锡剧等许多五声为主的剧种，也常用↑4。
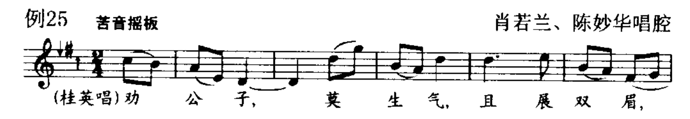
变体燕乐音阶，主要是西北和广东地区的一些乐种所采用。

在秦腔的苦音（哭音）、眉户的软调中，↓7 和↑4 并存，为人们所熟知。由于它们常常被记成♭7、4，最易引起理解上的分歧。秦腔的欢音（花音）、眉户的硬调也用↑4（有时不出现），但用♮7，属变体古音阶。

蔡元定所记载的燕乐音阶是否准确符合当时实际，已难探索，从音阶具有特殊稳定性着眼，看来恐怕未必。这里叙述的变体燕乐音阶，至少可以认为是古代燕乐音阶的最具鲜明性格的后裔。从现存属于燕乐后裔的乐种来说，可能绝大部分都属于变体燕乐音阶的血统。下面是秦腔连用苦音、欢音的乐例。苦音摇板属 D 徵变体燕乐音阶，欢音摇板属 D 徵变体古音阶。

火焰驹·花园相会
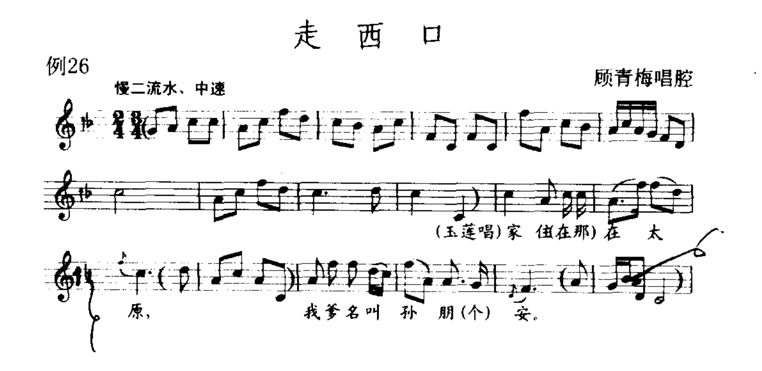
例25 苦音摇板 肖若兰、陈妙华唱腔
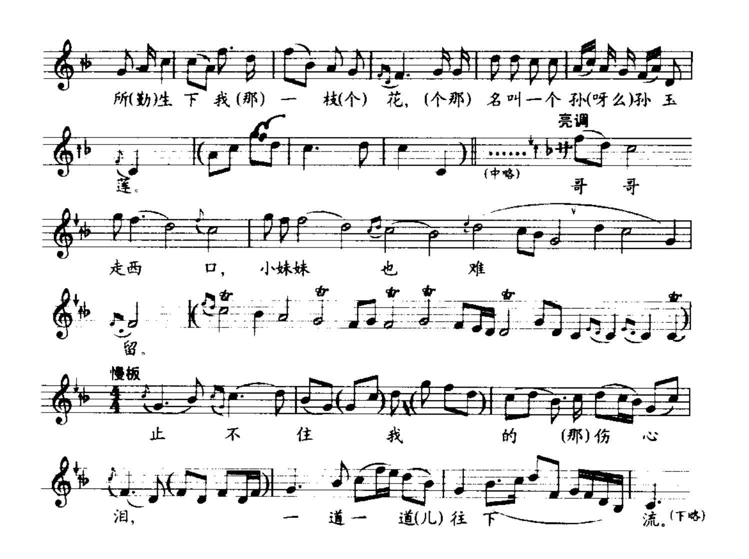


只　因
你　兄　蒙　罪　戾，王　强
转欢音摇板
辞　媒　来　戚　逼。(彦贵唱)我　兄
平　素　怀　忠　义，
岂　肯
屈　节　降　外　夷，咱　两　家
已　断　丝　罗，形　同　陌　路　绝
亲　谊，命　丫　环　唤　我　为　怎　的？(下略)

下例是二人台。慢二流水是 C 徵变体古音阶，亮调则是 C 徵变体燕乐音阶，正适应歌词内容需要。(见例 26)

走　西　口
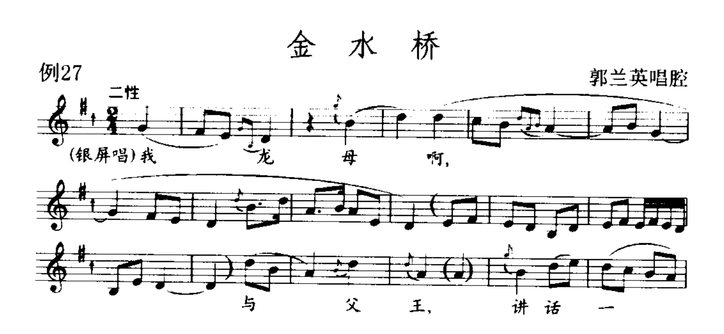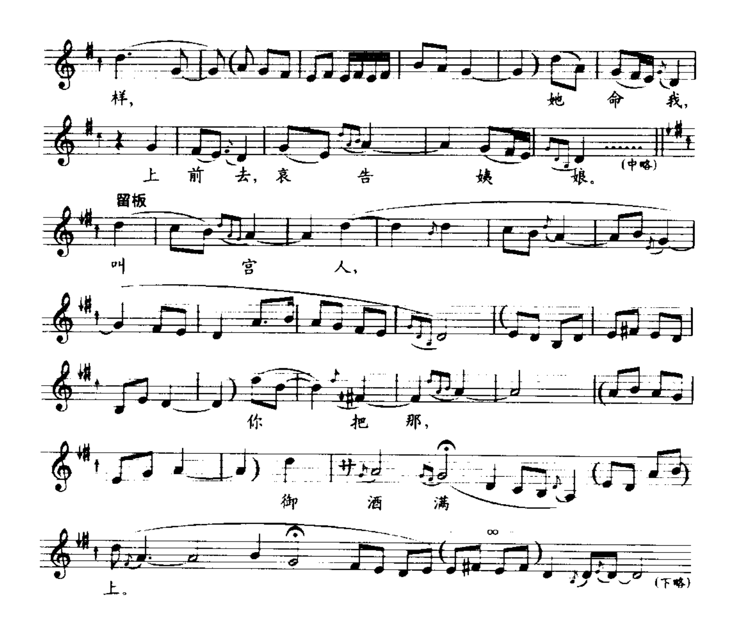




在梆子系统中,同州梆子、蒲州梆子历来与秦腔关系密切,它们也有类似苦音、欢音的不同唱腔。碗碗腔、陇剧以及川剧中的弹戏等也类似。

山西中路梆子(晋剧)和北路梆子所使用的音阶常常被误认为是燕乐音阶,实际基本上是变体古音阶,个别地方或段落才可见到变体燕乐音阶的踪迹。如下例的中路梆子,二性部分是D徵变体古音阶,留板部分是D徵变体燕乐音阶。

金　水　桥

例27　　　　郭兰英唱腔
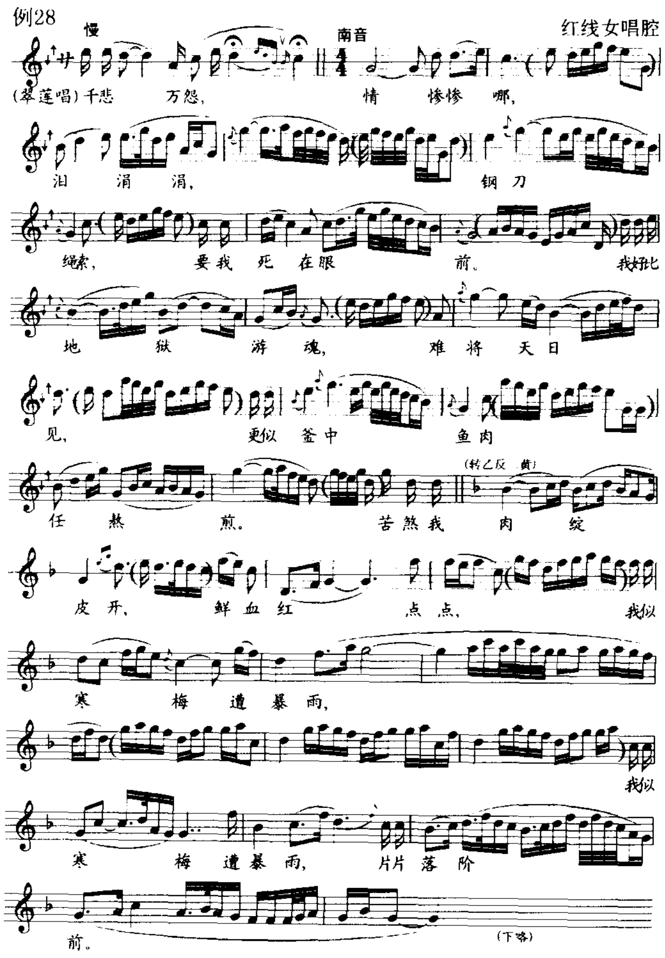




到了河北梆子、老调、平调等等剧种中，几乎就听不到↓7了。可见变体燕乐音阶的影响在靠近中原地带及迤北、迤东地带后的逐步弱化。但↓7的影响也仍相当广泛，如在昆曲北曲《林冲夜奔》(例11)、评剧《秦香莲》(例21)中，以及闽南南曲、京剧等乐种中，特别是在低音区或结束时仍偶尔会出现↓7，这些可看做临时变化音，不影响音阶的性质。

广东地区的音阶调式和调式交替等现象，非常复杂精微。近来，深入探讨其特点的论著渐多。这里只对有关变体燕乐音阶的特点作些粗疏说明。
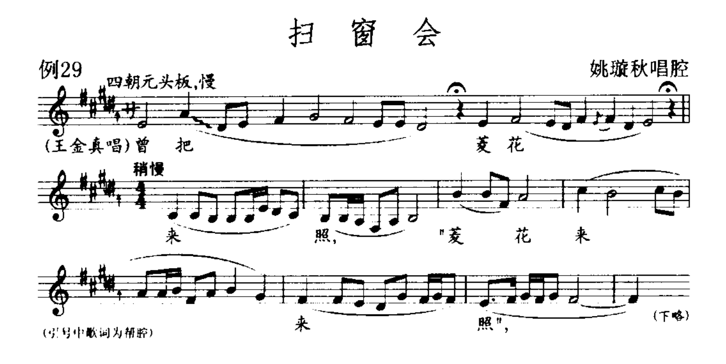
传统广东音乐和粤剧所用的音阶有多种，其中最富有特性的是↓7、↑4都很明确的一种，也应属变体燕乐音阶。下例的粤剧，前半的散板和南音属G徵变体燕乐音阶，后半的乙反二黄属G商清乐音阶，是独具特色的音阶调式转换。

搜书院·柴房自叹
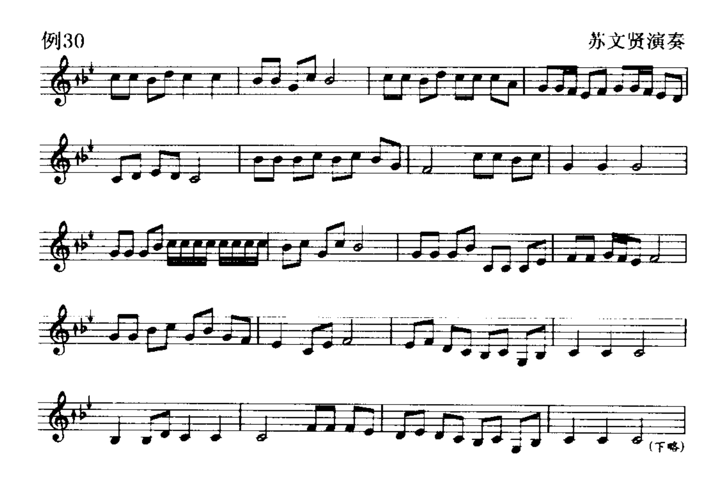


历史悠久的潮剧和潮州弦诗所用的音阶,种类也较多,音律十分复杂,看法也不尽一致。其中具有↓7、↑4特点的重三重六,基本上也应属于变体燕乐音阶。下例是传统潮剧的片段。

扫 窗 会



下例是潮州弦诗的筝独奏主旋律谱。

寒 鸭 戏 水



以上乐例多属声乐。器乐曲调及其发展本以声乐曲调为基础,因此,在↑4、↓7 的特点上它和声乐是一致的。

总之,从↑4、↓7 本身的重要性,流传地区的普遍性,以及它们与古代音阶记载相联系的历史悠久性这三方面来看,它们

在音阶中应该各占一个合法的正式席位。应该为古代记载的四种主要音阶(五声音阶、古音阶、清乐音阶、燕乐音阶)补充两种主要音阶,即变体古音阶和变体燕乐音阶,以使理论上的抽象概括和音乐实践的实际情况结合起来。

↑的情况在4以外的音级也有,如↑2(潮州音乐的活五),↑5(湖南花鼓戏)等,因此也存在着相应的音阶。由于这些音阶流传地区不似上述两种变体音阶那么广,这里就从略了。

↑4、↓7有时有游移性,如评剧搭调中的↑4,秦腔苦音滑音中的↓7等。但并非所有使用↑4、↓7的乐种都让它们游移,让它们游移的乐种也不是在所有情况下都游移。再说,体现着汉语音调特点和千百年来形成的审美习惯所造成的游移,在宫商角徵羽中又何尝没有?又怎能厚待于彼而苛求于此,因而把↑4、↓7排除于音阶音之外?

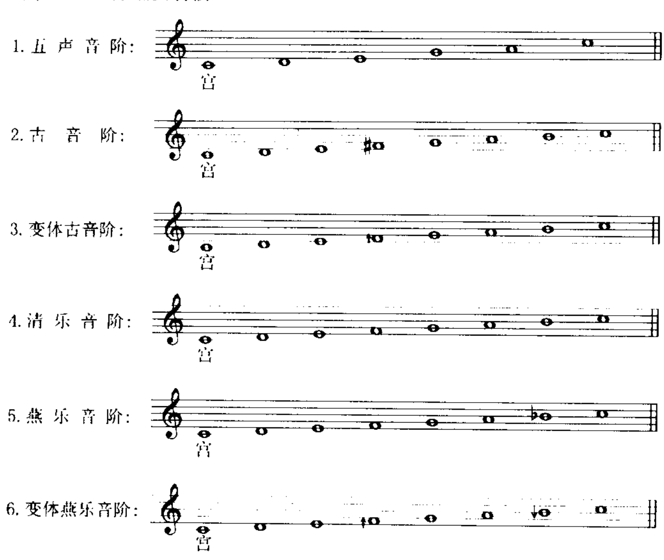
关于六种主要音阶在历史上的形成以及它们相互间的影响关系,特别是围绕燕乐音阶的一些问题,是些重大课题。变体燕乐音阶中的↓7,有人认为是受陕西方言音调影响因而形成的。↓7常常和陕、甘、宁、青、晋南一带方言音调吻合,确是事实。但不能夸大语言音调因素的影响,因为,同时用着↓7与7的乐种(如秦腔),7与语言音调也并不矛盾。因此,在一个乐种中↓7与7并用,变体燕乐音阶与其它音阶交替使用的现象,应该从汉族和少数民族(以及外域)音乐文化交流的历史长河中去观察其形成过程,去探讨其美妙创造。

5 记谱规范化建议

为了改正那种对于4、7“呼牛呼马,各随其意”[11]的状况,即4和↑4、#4不分,7和↓7、♭7不分的情况,最好逐步实现记谱

规范化。这里所指是五线谱调号的一般记法如何加以补充，以反映汉族六种主要音阶的特点。为了爽目，综合前述，重新列出音阶并列一表，以资比较，并附简要说明如后。

例31　六种主要音阶



例32　六种主要音阶调号记法示例及简要说明

调号记法 / 宫音位置 / 音阶类别	♭B	F	C	G	D
1. 五声音阶					
2. 古音阶					
3. 变体古音阶					

4. 清乐音阶					
5. 燕乐音阶					
6. 变体燕乐音阶					

（其余调号记法从略）

①按目前通行办法，借用大调调号，其主音位置即宫音位置。

②古音阶，以♯⃝（“补充升号”）或♮⃝（“补充还原号”）标出变徵（♯4）的位置。

③燕乐音阶，以♭⃝（“补充降号”）或♮⃝标出闰音（♭7）的位置。

④两种变体音阶调号，分别加用↑、↓标明。在变体燕乐音阶调号，C 宫和#类各宫时可先标↓，后标↑；b 类各宫时先标↑，后标↓。

⑤宫音位置的辩认：排除♯⃝、♭⃝、♮⃝、↑、↓特性记号后，根据所余原有记号，按照第①条所述原则即可辩认确定。
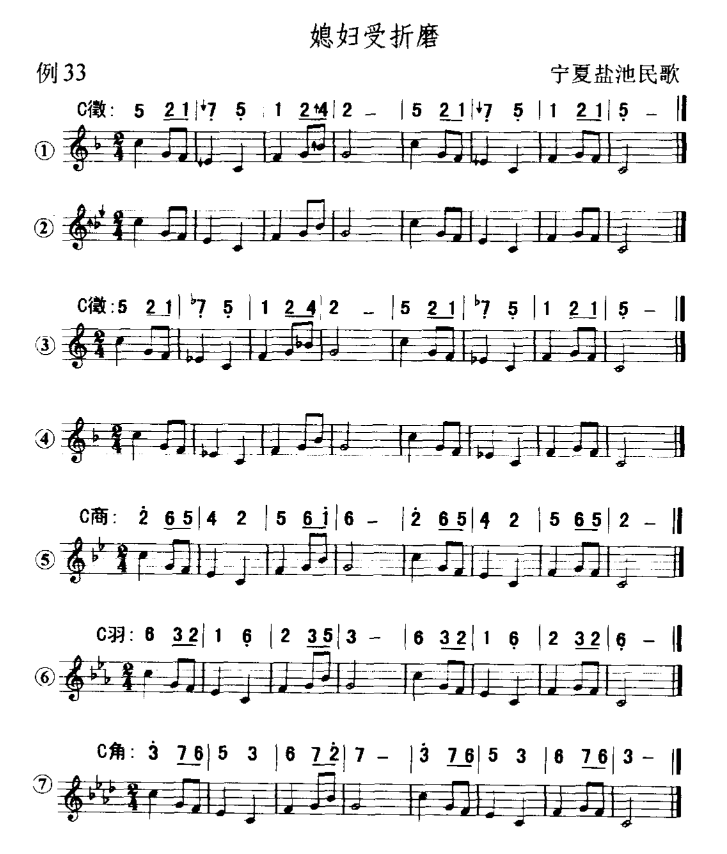
6　判断音阶调式三例

有人认为判断音阶调式只能凭直觉，这种说法不全面。凭直觉，需要条件，即大量的对于被判断对象的感性认识，实际上常常是在不自觉地伴以理论分析，这样才可能比较准确。理论分析也是需要的，是否可靠，要看它是否切合实际。

很多同志指出过：五声音阶的特征是宫与角构成的大三度，

只要找到大三度，宫音位置即可确定，音阶调式也就不难明确。在七声音阶（实际常限指清乐音阶），特徵是清角和变宫构成增四度（或减五度），因此宫音位置更易确定。在一般情况下，这两种说法是对的。但实际情况常常相当复杂。试举三例。

第一例，宁夏盐池民歌《媳妇受折磨》，似乎可以有多种记法。

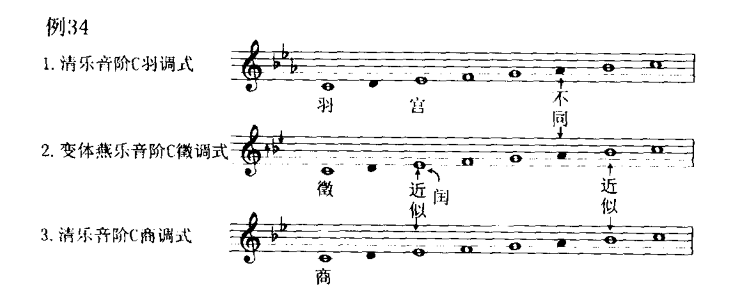


第①②两种记法相同，按照 C 徵变体燕乐音阶记谱，符合歌曲特性，是正确的。第③④两种按照 C 徵燕乐音阶记谱，尚

可，但未反映出↓、↑的变化，略有不足。第⑤种按照C商清乐音阶记谱，虽然音程关系和③④一样，已经不能反映燕乐音阶体系的性质。第⑥种按照C羽五声音阶记谱，离燕乐音阶体系的性质更远了。此例可说明，表面的大三度，并非真正的宫角音程。第⑦种从感性来说，也是不大自然的，因角调式较少见。

以上乐例，有的同志根据自己家乡或熟悉的音调，觉得以定为商调式甚至羽调式为自然。试比较如下：

例34



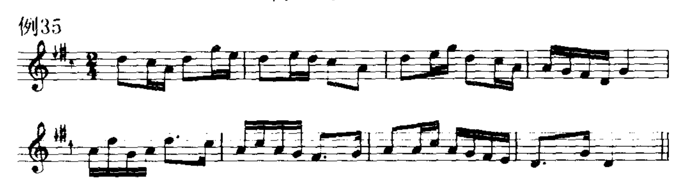
究竟以何者为正确，应该遵循着曲调所固有的性质。它本身应该是变体燕乐音阶，隐蔽音级是次要的角、羽。这是历史、地区所赋予的特点，和当地人民的实际音阶调式感也是一致的。

显然，在记谱法方面，不应该根据机遇法来计算有若干可能性。

所谓“双重调式性”的民族民间作品是否有？例如乐例33，是否具有徵调式、商调式双重调式性？甚至加上羽调式为三重调式性？值得怀疑。因此，一曲可能有多种记法的论点也就不妥。一般说，不可能在主观上既是这种调式感受，又是那种调式感受；在客观上既是这种调式，又是那种调式。既或用固定唱名法，唱名与音阶调式性质无关，但心中的音阶调式感仍应是确定性的，而不应是任意性的。

第二例，陕西民歌《绣金匾》。一般记为清乐音阶商调式，但根据实际特点应记为变体燕乐音阶徵调式如下例。
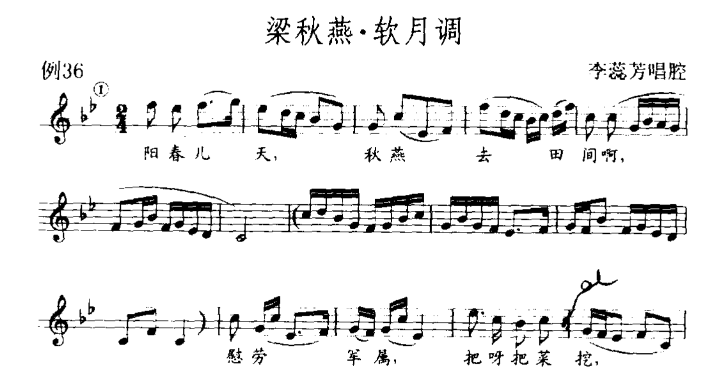
绣 金 匾
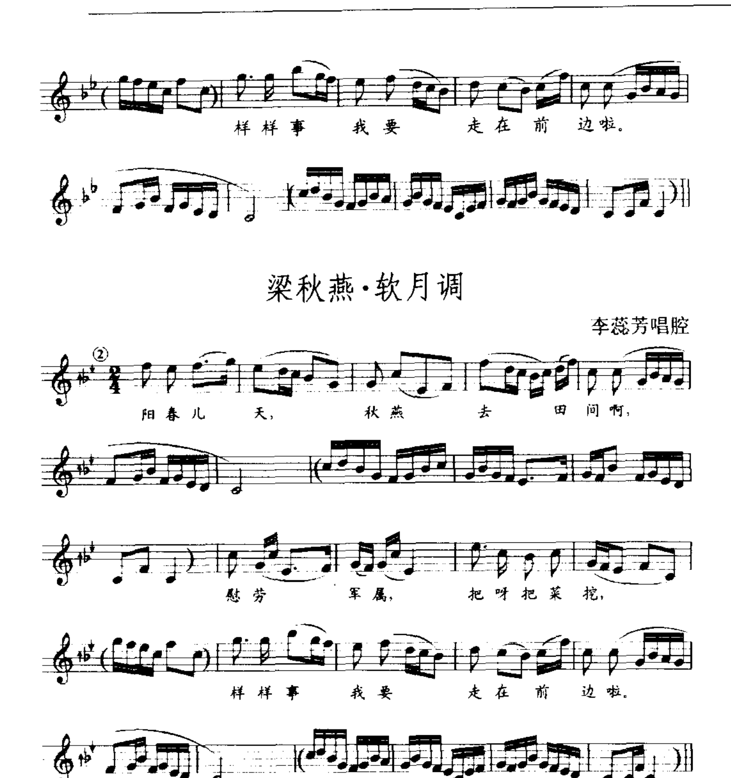


乡土味醇厚的演唱，往往正是在这种音阶基础上创造的。《绣金匾》的曲调来源于传统民歌《绣荷包》[13]。我们在《迷胡牌子音乐》[14]中可以看到它的原型正是徵调式，根据该书“浅说”，用的也正是↓7、↑4。

第三例，眉户剧《梁秋燕》中的一段。它究竟是商调式为主，还是徵调式为主？这是黎英海同志的《汉族调式及其和声》（1959.7.）出版后，一次非常有意义的争论[15]。以原著为代表的一方认为主要是商调式，另一方认为主要是徵调式。分歧的的症结仍在变体燕乐音阶的闰和变上。现截取原书第 79 页［软月调］一段唱腔为例 36，其一示原书记谱，其二示笔者记谱，然后分析。

梁秋燕·软月调





这段眉户属软调，笔者认为应按 C 徵变体燕乐音阶记谱，这样才符合软调特点，和演唱实际也较符合。黎英海同志总感到^{b}e 具有他所谓的“三度间音”的意义，这感觉是对的。不过，^{b}e 并不是“四变”，而是“闰”，应即↓7。所谓“四变”，其实在↑^{b}b，即↑4。黎著联系蔡元定燕乐理论来解释《梁秋燕》片段的探索是可贵的，可惜这里把 C 徵调式看成 C 商调式，关键是“闰”和“变”的位置没有看准。

7 略谈有关律制问题

汉族传统音乐由于基本上是以单音曲调异常发展为重要特征的单音音乐，所以在客观上三分损益律最为适应。六种主要音阶都是建立在这种律制的基础上的。具体说来，五声音阶建立在三分损益律制上自不待言；五种七声音阶概括说来，则是以三分损益五声律制为基础，在第四级、第七级进行了五种创造性搭配——简略言之，为 #、♮；↑、♮；♮、♮；♮、b；↑、↓。五种七声音阶中有三种又是三分损益七声律制，两种变体则只具三分损益五声律制的基础。三分损益律是那么悠久，同时又是那么新鲜生动，至今仍活跃在我们耳际。

目前，在世界范围内，以十二等比律为准绳的大小调音阶思维体系，已得到广泛传播。从音乐历史上来考察，它由萌芽到成熟，无疑是一种进步现象，因为它开辟了前所未有的在调性方面可以纵情驰骋、任意翱翔的境界。但是，这并不意味着基于非十二等比律制的音阶调式思维体系，就是落后的，应予排除。决不能把十二等比律当成是神圣不可侵犯的所谓“科学性”的准绳，用来裁判一切。主张以十二等比律“一统天下”的理论观点和盲目实践，是不妥当的，是不利于“百花齐放”的。

本文当然并非主张让↑、↓去进占十二等比律应有的阵地。而是主张，根据民族传统音乐当前实际的情况，在音阶调式方面补充历史记载，并在特定的领域维护民族固有的特点。认为↑4、↓7 是一种“赘瘤”的看法，无疑是不妥的[16]。这种微升和微降，时而带来慷慨激越，时而带来委婉缠绵。王光祈曾指出非等比律富于“努力前进精神”[17]，也即富于一种特殊动力，而这正是十二等比律所不具备的。

不少同志曾指出，↑4、↓7 的产生和笛、筝、琵琶、板胡等管

弦乐器的结构、演奏方法有关。这是符合实际的。但乐器的制作和演奏方法，归根到底还是服从着民族风格、美学情趣和音乐思维的。如果从历史上人们就很讨厌↑4、↓7这两个音，恐怕早就从乐器制造和演奏方法上设法把它们取消了。

8 尾声

如果本文所提出的问题和所概括的要点，符合汉族传统音乐的实际，符合“百花齐放”的精神，那末随之而来的许多问题就有深入探讨的必要，诸如音乐创作和表演问题，说唱戏曲改革问题，音乐教育问题，乐器改革问题，等等。

我们常说，应该肯定我们民族音乐遗产之丰富，重视我们民族音乐的优秀传统，应该在这个优秀传统的基础上发展社会主义的民族的新音乐文化，等等。而要达到这一目的，需要的首先是从民族音乐传统的实际出发，在各方面进行踏踏实实的工作。

---

(1)《管子》成书时期，或谓战国，或谓秦汉，迄无定论。地员篇中的这段文字，有人认为是注文，也有人认为是注文的注文。这里的文字据清代王绍兰《管子地员篇注》。

(2)见《中国音乐史》(上)第四章第四节。

(3)见《南曲选集》(一)，福建省群众艺术馆等，1962年8月，“南曲介绍”和第83页。

(4)见《人民音乐》，1979年第11—12期，第24页。

(5)同注(2)，第四章第三节。

(6)见《东方民族之音乐》上编(一)。

(7)《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》，原载《中苏文化》1940年7月专刊。

(8)《论新音乐的民族形式》，原载《新音乐》第2卷第1—2期，1940

年8月。

(9)见《眉户道情集》(一),中国民间音乐研究会编,1945年9月,油印本。

(10)见《传统琵琶的音律和音阶》,载《音乐论丛》(五),1964年9月。

(11)见王光祈著《中国音乐史》(上),第四章第十一节。

(12)见《陕北民歌选》,鲁迅文艺学院编,1948年8月。

(13)参见《民间歌曲选》(一),马剑华编校,1956年2月,第17页。

(14)曾刚编,1962年3月,第74页。

(15)见该书第八章;《人民音乐》,1962年第3期第31页、第4期第32页;《音乐论丛》第3辑,1963年7月,第82页、第94页。

(16)杨荫浏先生一度曾持有这种影响相当广泛的错误论点,见《谈琵琶的音律》,《民族音乐研究论文集》第三集,1958年3月。但是后来杨先生已改变了这种论点。1976年7月13日,在音乐研究所举行的一次学术讲座中,杨先生就曾明确肯定过↑4、↓7的特点,并且提出"应该保护这两个音。"

(17)同注(2),第三章第十节。

附记一:本文所用作品乐例,除已注明曲谱来源的以外,均为作者根据实际音响资料记谱。有的曾参考某些谱本,为节省篇幅,恕不一一注明。

附记二:本文草稿完成后,曾得到李石根同志(西安音协)、张伯杰同志(广东潮剧院)以及赵宋光同志(中央音乐学院)等的指正。在此谨志谢忱。

(原载《中央音乐学院学报》1981年第3期)

释“宫商角徵羽”阶名由来

我国民族音乐理论中的五声音阶，历史悠久。在古代，五个阶名叫做“宫商角徵(今音 zhǐ)羽”，沿用至今，译成简谱即1、2、3、5、6。

宫商角徵羽因何命名，典籍失载。两汉前后以来的文献，对它们常加比拟而不释其本源，如“宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。”(《乐记·乐本篇》)或谐声曲解而令人怀疑，如“徵，祉也，物盛大而繁祉也。”(《汉书·律历志上》)现代音乐史论著作，似也未见其由来的解释。史学家郭沫若就曾经说过，音阶宫、商、角、徵、羽的五音，“其起源还不知道。”(《十批判书·后记》，1945年5月5日)或推测此五字渊源于古代歌唱谱，其发音之母音分别属O、A、E、I、U，未免渺茫无稽，玄谈无根。

笔者认为，宫商角徵羽阶名五字，实出于我国古代天文学中“天官”(星座)之名。

我国古代天文学成就卓著，有四方、四象、二十八宿(xiù)之说。四方指东、西、南、北，每方有七宿(星座)，七宿被结合想象

成为一个动物图象,星空由四象二十八宿组成,名称如下:

东方:青龙,包括角、亢、氐、房、心、尾、箕七宿;

西方:白虎,包括奎、娄、胃、昴、毕、觜、参七宿;

南方:朱鸟,包括井、鬼、柳、星、张、翼、轸七宿;

北方:玄武(黑色的龟蛇),包括斗、牛、女、虚、危、室、壁七宿。

二十八宿整体名称,最早记载见于战国早期曾侯乙墓出土的漆箱盖面上的《二十八宿青龙白虎图》。至于五声、七律(七声音阶,包括五声)以及宫商角徵羽的个别或整体名称,早期记载见于《左传》、《国语》、《战国策》、《书经》以及《尔雅》、《周礼》、《礼记》、《管子·地员篇》和《史记·天官书》等多种著作。

今试图揭示并释明阶名五字和宿名的联系如下:

宫:二十八宿环绕的中心为"中宫",即北斗七星。《史记·天官书》称:"斗为帝车,运于中央,临制四乡。分阴阳,建四时,均五行,移节度,定诸纪,皆系于斗。"民间流传下来的说法则为"群星拱北斗"。由于视"中宫"的地位如此重要,因此把音阶五音中为首的、统率其它四音的第一级音命名为宫。按照《管子·地员篇》的音列顺序——徵羽宫商角,它又正处于音列的中声。在君主专制的社会条件下,这实是一种深刻的比拟。所以《国语·周语下》载:"夫宫,音之主也。"正是此意。后来的《淮南子·天文训》则记为"宫者,音之君也。"它们都是把作为音之主的宫音和天帝、人君联系起来。既然"宫为君",由此就发展出"商为臣,角为民,徵为事,羽为物"的进一步比拟之说。

商:东方青龙七宿中有心宿,包括三颗星,主星即名曰商。

角:东方青龙七宿中有角宿。

徵:《尔雅》卷五释乐第七载:"徵谓之迭。"即徵又名迭。对这类别名,晋代郭璞注说"其义未详";宋代邢昺疏也说"未见义所出也"。今试先解"迭"之由来,再解徵源于宿名"氐"。东方青龙

七宿中有氐宿。从上古音来说,"氐"属"脂韵",声纽为"端";上述的"迭"属"质韵",声纽为"定"。脂、质二韵部可以通韵对转,端纽和定纽均属舌头音,因此"氐"、"迭"二字相当接近,"迭"可能是"氐"的异文。徵既然又名"迭",很可能是由于它来源于氐宿之"氐"。今据唐作藩的《上古音手册》列出"氐"、"迭"二字的上古音韵部、声纽和声调,另据王力的《诗经韵读》第10页和第39页列出相应的拟测音标韵母、声母,供参考。

	今读(普通话)	上古音			相应的拟测音标	
		韵部	声纽(声母)	声调	韵母	声母
氐	dī	脂	端	平	ei	t
迭	dié	质	定	入	et	d

再者,古有氐宿乃"天根"之说(见《尔雅》卷六释天第八、《史记·天官书》),徵在《管子·地员篇》的音列中恰为最低音。据王力《同源字典》,氐、低、底三字同源。因此,徵由氐宿之"氐"而来,可能包含着其为音列最低音的比拟意义,正如氐宿之为"天根"。《管子·地员篇》中的音列顺序徵羽宫商角,是一种五声徵调式,宫居中,徵居底,本是人间创造的调式形式之一,而现在却天人倒转,好像是从天上找到了依据。

羽:南方朱鸟七宿中有翼宿。翼,鸟翅;羽和翼有时同义。羽之名可能即源于翼宿之"翼"。

以上音阶五字之可能来自宿名,是分析个体并合解整体的推测。这种推测如符合历史实际,正可以看出古代神秘主义思潮在音乐文化领域中的反映。

会不会阶名在前,为宿名所吸收?看来不可能。因为此数

种宿名均有其四象构图和象征性意义，故当以宿名在先，阶名吸取宿名在后。

阶名为什么要选此五种宿名来借称而不选其它？除宫、徵外，一时尚难求解。或取其星座形象鲜明，联想金石之声的悦耳乐象而成。

或再进一步提出，何时开始有宫商角徵羽的名称？从《国语》等已见记载来说，下限不会迟于春秋时期；从二十八宿个别名称已见于殷墟卜辞、《诗经》、《尔雅》等来推测（参阅《文物》1979年第7期王健民等文章），五个阶名很可能始于西周，甚至商代。这就可以和商代及先商的出土陶埙、铜钟等古老乐器联系起来进行思考了。从商、角、徵、羽并不分别从属四方四象来看，阶名出现可能甚早，因为到了后世记载，如西汉《淮南子·天文训》，则宫商角徵羽已明确分属中西东南北五方，以配土金木火水五行，以及五帝、五星、五兽等等，成为神秘主义五行学说的组成部分了。

至于阶名由来为什么典籍失载，原因可能多种多样，不宜贸测，其中也不排除这种可能：事物起源本为古代人所熟知，故未阐明，后人则如隔纸一层，不能透视，再加以儒者比拟、曲解之说蒙人耳目，年深日久，因而未能轻易捅破。

探讨五声音阶阶名由来，其意义当不限于这一具体史实本身。揭示其来源，不仅有助于了解古代乐学，且必然有助于研究古代音乐思想、音乐美学等等。例如，古人有所谓"夏后开上三嫔于天，得《九辩》、《九歌》以下"的神话（《山海经·大荒西经》），有《钧天广乐》的传说（《史记·赵世家》等），有道家"大音希声"之论（《老子》第四十一章），有儒家的乐尚"中和"之旨等等，这些可能都或多或少地和音乐"本于太一"（《吕氏春秋·大乐》）这种根本思想有关。所谓"太一"，指的就是高远无极、至谐至尊、惟一无二的宇宙。这种神秘主义的音乐来自宇宙谐

和的思潮，其表现形态要比古代欧洲类似的形态更为完备。这是需要另行分析总结的。

笔者体会，探讨宫商角徵羽阶名由来，势必涉及古代天文学、语言音韵学等。愿以一得之见求教，甚望读者给予指正。

（原载《中国音乐》1984 年第 1 期）

释伶州鸠答“七律者何”

——附论对古代文献的解释

在《国语·周语（下）》里，记载着春秋时期周景王和伶（乐官）州鸠讨论铸钟等音乐问题的对话，其中有一段是伶州鸠回答周景王询问“七律”（七声音阶）的。事关中国古代音乐的重要史实，现试图加以解释。先将原文照录如下：

> 王曰：“七律者何?”对曰：“昔武王伐殷，岁[①]（注①至⑬在后文中）在鹑火，月在天驷，日在析木之津[②]，辰[③]在斗柄[④]，星[⑤]在天鼋。星与日、辰之位，皆在北维[⑥]。颛顼之所建也，帝喾受之。我姬氏出自天鼋，及析木者，有建星及牵牛焉[⑦]，则我皇妣大（tài）姜[⑧]之姪，伯陵之后——逄公之所冯[⑨]神也。岁之所在，则我有周之分野也。月之所在，辰马农祥[⑩]也，我太祖后稷之所经纬[⑪]也。王欲合是五位三所而用之，自鹑及驷七列也，南北之揆七同也。凡人神以数合之，以声昭之，数合声和（hè），然后可同也。故以七同其数，而以

律[12]和(hè)其声，于是乎有七律[13]。”

这一段文字以及后文，伶州鸠虽然没有说全七声音阶的七个阶名[(1)]（注[(1)]至[(4)]在文末），但这是我国古代文献中第一次关于七声音阶的记载，其重要性自不待言。由于它涉及到古代天文学和占星术，确实有些难以理解。但是既然它关乎古代乐学和音乐美学，因此解译工作也许不乏实际意义。

这里，首先把古代天文学中的有关知识简介如下。

我国古代天文学为量度日、月、行星的位置和运动，把黄道带[(2)]分成十二次，其名称和地支十二辰相配对应；又把黄道带附近的恒星分成二十八宿(xiù)，每宿各有专名，各包含若干颗恒星。二十八宿分属东南西北四方及十二次。古代占星术的迷信说法认为，地上的州和邦国同天上的次存在着对应关系，称为分野。现把四方、十二次和地支十二辰、二十八宿以及分野的从属对应关系，以图表统列如下：

四方	东			北			西			南		
十二次	寿星	大火(大辰)	析木	星纪	玄枵(天鼋)	娵訾	降娄	大梁	实沈	鹑首	鹑火	鹑尾
十二辰	辰	卯	寅	丑	子	亥	戌	酉	申	未	午	巳
二十八宿	角、亢、氐	房(天驷)、心	尾、箕	斗(南斗)、牛	女、虚、危	室、壁	奎、娄、胃	昴、毕	觜、参	井、鬼	柳、星、张	翼、轸

分野	郑	宋	燕	吴越	齐	卫	鲁	赵	魏	秦	周	楚
	兖州	豫州	幽州	扬州	青州	并州	徐州	冀州	益州	雍州	三河	荆州

其次:把有关传说或史实中的人物及其相互关系等简介如下。

颛顼,传说是黄帝的孙子。帝喾,传说是黄帝的曾孙。后稷,帝喾之子,别性姬,为周王室的祖先。后稷的第十二代孙周太王(即古公亶父),曾娶伯陵之后代、齐女大姜(即太姜)为妃。逄公(逄音 páng),殷诸侯,是太姜的姪子。

第三,把原文的注释列下:

①岁:岁星,即木星。②津:银河,在箕、斗之间。③辰:此处指月朔时,太阳和月亮交会,太阳所在的位置。④斗柄:北斗七星的柄。⑤星:此处指水星。⑥北维:北方。⑦及析木者,有建星及牵牛焉:建星,在斗宿天区。牵牛,即牛宿。北方七宿又称水宿,建星、牵牛都在其间。插入的这句话是说:经过建星、牵牛才能达到析木,故得水。⑧皇妣大姜:已故的皇妃大姜。⑨冯:音 píng,通凴,即凭。⑩辰马农祥:辰,指大辰,即大火。马,指天驷,即房宿。祥,象也。这里是说,月亮在大辰的天驷时,象征着宜始农耕。⑪经纬:组织,掌管。⑫律:此处当指律管。⑬七律:当指七支在长度上具有一定比例关系的律管发音形成的七声音阶。原文句首的“七律”和这里的“七律”均按特定名词对待,故不译。

简释以上三类内容后,现参照古今注文,将原文大意试译成现代汉语,并略加补充内涵如下。

周景王问:“七律是怎么回事?”伶州鸠回答说:“从前武王伐殷的时候,木星在鹑火,月亮在天驷,太阳在析木的银河,到月朔时在斗柄,水星在天鼋。水星和太阳所处银河与斗柄之位都在水宿的北方。水德的颛顼所建立的基业,由木德的帝喾承受。

我们姬氏由于太王曾娶齐女太姜为妃，所以是出自天鼋，这是我们皇妣太姜的姪子、伯陵的后代——逄公所依凭的神；由天鼋经过水宿的建星、牵牛，到属于木的东方的析木，好像是水德的殷到木德的周；也好像是由水德的颛顼到木德的帝喾一样。木星所在处，是我们周的分野。月亮所在处，叫做辰马，宜开始农耕——这是我们太祖后稷掌管的事。武王想把上述木星、月亮、太阳、月朔时的太阳和水星这五位，同天鼋（逄公所凴神）、鹑火（周分野所在）和大火（后稷所经纬）这三所结合起来施政，从鹑火的张，经过翼、轸、角、亢、氐到天驷，共七列（七宿），从南方的周分野的鹑火午，经过巳、辰、卯、寅、丑到北方的周所自出的天鼋子，计算起来是七同。凡是人和神的关系，都有数在相合，并由声来显示。数合声和（hè），才可以谈得到互相感应。所以，人和神是以七标志着等同的数，用律管表示着应和的声，于是乎就有了七律。

我理解这段话的中心主旨是：天人感应，“以七同其数，以律和其声”，因而有了至尊至美的七声音阶。这种唯心主义、神秘主义的音乐美学思想渊源可能甚久，这是由于当时的生产力水平还相当低下，人们普遍地相信：太空、上帝的神秘力量超过人类自身的创造力量，因而把自己创造的七声音阶看做是与天应和的产物。统治阶级则要利用这种神秘主义思想作为自己向被统治阶级进行控制的思想武器，音乐文化因此也就成了神权——王权统治的工具。

我在拙稿《释“宫商角徵羽”阶名由来》(3)中，曾提出五字阶名出于我国古代天文学中“天官”（星座）之名，虽有直接资料参照，究属推测。而这里七声音阶和“天官”的联系，却是十分明显的(4)。我体会，正是较晚的这一类资料有助于我们对于较早的史实加以推测。我想，在历史学的领域中，假说无疑也应该是允许提出的，发散性思维的成果也应该是允许讨论的，因为这样

做有助于某些缺乏直接史料的史实可望逐步趋向明朗。但在提出假说的时候,从对待古代文献的态度来说,又应该十分注意保持应有的严肃性。

"存在决定意识",古人今人思想不同。常有这种情况:我们认为错误乃至荒谬的思想,古人却视为真理,坚信不移。我们是唯物主义者,自然不会赞同并继承伶州鸠的天人感应,"以七同其数,以律和其声"以及水德——木德之类唯心主义、神秘主义、阴阳五行的观点。但正因为我们是音乐史学领域中的唯物主义者,我们又必须正视伶州鸠的天人感应等等观点这种客观事实,而不能视而不见、置若罔闻。古人重视的,不论我们对它肯定或否定,常常是我们也应予以重视的。既然周人把七声音阶看得如此至尊至美,就值得我们探讨一番,看看古代乐学、音乐美学是在什么思想基础上形成并发展起来的。

如何解释古代文献,我体会,首先要弄清古人主观上想要表达的是什么。其次才谈得上对这一文献的分析、判断,以及它有没有古人主观以外,在客观上确实所具有的意义,从而对它肯定、否定、继承、扬弃等等。第一步是不可省略的,并且要和第二步分清。我们决不能把古人主观上不曾有的东西,灌输到古人头脑中去。今举一例,新的《音乐论丛》第一辑和第三辑上发表过翔鹏同志的《我国音阶发展史问题》,这是一篇很有学术价值的论文。但是其中所引用的《山海经·大荒西经》郭璞注所引《归藏·开筮》中的16个字,在标点和诠释方面则值得探讨。郭注引文经翔鹏同志所加标点是:"昔彼九冥,是与帝辩同宫之序,是为《九歌》。"他认为可以理解为"夏代的音乐已能改变(辩)同宫调系统,来适应《九歌》曲体上分段达九段之多的音乐形式的需要。"我考虑再三,总觉得这里从句读到理解都有失误,是美中不足,令人惋惜之笔。翔鹏同志的标点法与郭沫若《屈原研究》(1953年4月,新文艺出版社)第20页的标点法一

致。在我看来,从郭沫若的文意判断,其标点法很可能是笔误或误排。以我肤浅的理解,无论从郭璞原注本身含义考虑,或兼从当时文风着眼,标点法都应该是:“昔彼九冥,是与帝《辩》;同宫之序,是为《九歌》。”这里丝毫不涉及什么“夏代的音乐已能改变同宫调系统”,原注大意不过是:“古时的那个九冥(太空),曾赐与帝(夏启,也即开)一首《九辩》;和它形成有如正堂的东西厢房(那种互相配合、互相呼应)关系的,是《九歌》。”如果在这里把“辩”解释为“变化”,又把“宫”解释为“宫调”,可能就向古人灌输了他们不曾有过的思想。

在我国,民族音乐丰富,古老乐种很多;从乐学发展方面说,由古至今,一脉赓续。因此,古代音乐史学必然和民族音乐学牵丝挂缕,交缘很多。在涉及交缘的或一脉相承的古今关系时,既要积极揭示联系,善于以人体解剖来促进猴体解剖;又要慎重对待,不可误猴为人,以今人之意增释古人之文。

所释所论当否,敬希指正。

---

(1)杨荫浏著《中国古代音乐史稿》第三编第三章之(七)中,误将韦昭注里的七个阶名看作是《国语·周语(下)》的原文。而在其早期著作《中国音乐史纲》§177的叙述中,则是正确的。

(2)黄道,大意指人眼直观太阳于一年内在恒星间所走的路径,它是个大圆。黄道带,指黄道两边各8°的一条带,日、月和主要行星的运行路径都在黄道带内。

(3)载《中国音乐》1984年第1期。

(4)这里的七宿,包括了注(3)拙稿分析的角宿(角)、氐宿(徵)和翼宿(羽),而没有包括位居二十八宿中心的中宫(宫)和心宿(商)。

(1984年5月5日初稿,1985年10月5日修改稿,原载《艺苑》音乐版1986年第1期)

略论我国当前律制问题

1 统一律制既不必要也不可能，采用何种律制应该因乐制宜

“我国目前应当推行哪一种律制?”建国以来有关律学的论著中,提出这一类问题加以论述,或是以这一类问题为前提进行论述的,不算罕见。不少同志发表过各种见解。就我国三种主要律制——三分损益律(五度相生律)、纯律和十二平均律的范围内而言,粗略来说,有的主张十二平均律,有的主张纯律,而单纯主张三分损益律的似乎未见。近年来,由于律学探讨的深入,或从表现民族传统音乐思维的特点着眼,或从多声部音乐的谐和着眼,或兼从多声部谐和与转调的需要出发,或从音乐实践历史与不同律制应用的“辩证统一”出发,或从某一定范围的音乐表演艺术的需要出发,等等,在上述三种主要律制的基础上,又提出了各式各样的主张,诸如灵活性十二平均律、弹性十二平均律、二十四平均律、二十三不等分纯正律,三律并用,纯律为主下的三律兼用,等等。无疑,这些探讨都是有利于推动律学学术水

平的提高,有利于音乐实践,有利于表现民族传统音乐思维特点的。目前,我国律学这一学科的学术水平已达到历史上前所未有的高度。

在当前律制问题探讨中,我觉得有一个简单而重要的问题值得首先考虑清楚,即某种律制主张是在什么音乐实践范围的前提条件下提出的。如果是从这样一个前提出发:我国应该推行一种统一的律制,或者应由文化领导部门、全国音协订出一种应予推行的统一律制,我认为是不妥当的。律学常识告诉我们,各种不同律制的产生和应用,各有其不同的社会历史条件,包括音乐结构风格的条件、乐种乐器条件、民族习惯条件、地域爱好条件等等。从另一方面说,律制一旦形成,它本身自然就具有某一种客观适应性。所以我理解,采用何种律制应该是因乐制宜、因族制宜、因地制宜,或者说主要是因乐制宜,即按照不同时代、不同民族、不同地域的音乐品种乃至个别作品的结构特点等,决定采用何种律制,既不必要,也不可能齐步走,一刀切,都采用一种统一的律制。以单一的律制去适应各种音乐实践的客观要求,是一种脱离实际的主观愿望,是违背律制本身固有本性的一种幻想。

我认为,就当前我国音乐表演实践中律制的普遍性问题来看,主要在于采用律制的自觉性而避免盲目性方面,即某一乐种或作品,有时为某个民族、地域,应采用何种律制或何种律制为主才适宜的问题。任其自流自然是不对的。所以,这里就涉及律学知识的普及问题。

我国过去的封建王朝常常把乐制律制的制定看成大事,主要包括黄钟高度、音阶规范和律制等方面。在宫廷,在乐律学家们中间,都时有争议发生。这些争议的社会背景、性质,仍值得今天分析;其历史的经验教训,仍值得我们今天吸取。这里,只想笼统地谈谈值得吸取的历史教训问题。

黄钟的高度问题已成历史陈迹，并且今天又有 a^1 的频率为 440 赫兹的国际规范，无需议论。在音阶形态方面，我觉得应该注意避免的主要是历史上曾经不断发生过的民族性的、地域性的偏见。这种偏见甚至在一些学识渊博的学者的头脑中也在所难免，例如南宋陈旸之反对夷音、二变。在律制方面，我觉得应该注意避免的主要是大一统思想。这种狭隘偏执的倾向，甚至就像明代朱载堉这样伟大的历史性人物也在所难免。以他的绝世聪敏和毅力，应该说本来是有可能进一步接触到不同律制可以并存的，而且他在实际的论述中也触及到律制在实践中的变通性灵活性问题，所谓“数乃死物，一定而不易；音乃活法，圆转而无穷”。（《律学新说》卷一“立均第九”）但由于传统的律制大一统思想的束缚，终于使他未能跳出窠臼。他批评京房、钱乐之“惑于数而昧于声音”（同上），这是对的。但他本人恐怕也有些把十二平均律过于神圣化。他发明了“新法密率”，是律学史上了不起的大事。新事物初萌，难免对老事物偏颇，因此他对三分损益律的脱离其固有本性的批评，我们应该理解。但作为吸取历史教训，仍值得冷静地分析一下。在他看三分损益律，一是“疏舛”，二是“旧”，而只有以 500/749.153538 代替 2/3（三分损一），以 1000/749.153538 代替 4/3（三分益一），才合乎自然之理。其实，500/749.153538 的“自然”又在哪里？2/3 又有什么违反“自然”？

想到此处，我们似乎看到“自然之神”对人们的捉弄：他既创造了一个 2∶3，诱发人们追求旋律性的五度纯正；他又创造了一个 1∶2，诱发人们追求等步中的黄钟还原；他再创造了一个 4∶5，诱发人们去追求和弦的谐和。两千余年来，这三条比例的彩线，使人们眼花缭乱，并且相互间“纠缠不休”。积极的成果是一大笔丰富的律学遗产，使我们对于律的认识不断深化；消极的副产品则是律制大一统思想的涩果，可能至今还有某种遗绪。

律制间的矛盾本在自然之中。针对客观规律这种互相牵扯的实际，我曾对黄翔鹏同志感叹说："天公不作美。"翔鹏补充并纠正我说："美就美在天公不作美。"这就进一步深刻地涉及到：人的主观如何运用客观规律，从而创造既顺乎矛盾着的自然，又表现人的意志的音乐艺术。因此，如何看待历史上三种主要律制的兴而不衰，青春常在，互相补充，彼此扶持的发展过程，就是一个根本性的问题。

2 三种主要律制出世早晚不同，不是单线更替而是多线并存

世界上的事物有不少是新旧更替的，例如发明了纺织机，手摇纺车就进了历史博物馆，等等。但也还有不少事物，新品种新方法的出现意味着丰富和进步，但并不意味着老品种老方法就必然应该归于消灭。例如水饺、地毯和小提琴的制作，都有了机械化的方法，但手工制品仍葆其青春，且具有机器制品所不可取代、甚至不可企及的特点。对于律制的发展——三分损益律、纯律、十二平均律的先后出世来说，不妨以此来比拟一番，虽然比拟常常不免跛脚。

三种主要律制就发生先后来说，三分损益律是老大，纯律是老二，十二平均律最年青。但是并非先生者必然青春早逝，长者必定老气横秋；也非后生者必然得天独厚，必须宠爱倍加。就我国来说，从三分损益律的自觉实践到十二平均律理论的诞生，大概不过是两千多年，从音乐文化发展史的宏观来说，也许只能以"瞬"、"时"、"日"来看待。这样说来，三种主要律制不妨可以称为"同龄"兄弟，即不必把两千余年看得过分严重。当然，说他们同在青春盛年，更主要还是从他们都具有长生不老活力的素质来说的。

有一种传统的论点是律制单线更替说的背后支柱。这种论点认为:单声部结构的音乐必然被多声部结构的音乐所取代;没有转调或转调简单的音乐必然被转调复杂的音乐所取代。因此,延伸的论点就是:适应单声部音乐的五度相生律势必为纯律所取代;而纯律又势必为十二平均律所取代。这种论点是站不住脚的。其所以如此,是因为它以西方音乐文化发展的局部规律当作了人类音乐文化发展的普遍规律。当具有古老文化传统的东方尚未普遍意识到自身中蕴藏着的传统音乐文化的力量时,这种论点会风行一时;而在今天东方文化日益觉醒并新生的过程中,这种论点的局限性就会被越来越多的人所认识。东方音乐自有东方特有的音腔、特有的横线条的绮丽,以及特有的纵向结合的丰实,这已为若干民族音乐学论著所论证,并为越来越多的人包括西方有识之士所接受。东方不会拒绝适当吸收西方多声部结构、纵向结构的优点长处,但没有理由论断它会把自己传统的特点埋葬。因此,上述那种延伸而来的论点——五度相生律和纯律都已成为过时的古董,惟有十二平均律应专擅乐坛,就失去了支柱。退一步说,就是在多声部结构复杂、转调复杂、必须采用十二平均律的音乐中,也不时需要五度相生律和纯律的扶持;纯而又纯的十二平均律大一统世界,实在是难以设想的一种幻想。

旋律之富于动力,沁人心脾,是五度相生律的特色;纵向结合之纯净无瑕,是纯律的长处;调性之飞越翱翔,是十二平均律的精髓。能工巧匠,因乐制宜,择善而取,或加综合。律制不可不从,但又不可过于偏执。音乐艺术的生命必须有"数理之神"来保佑,但音乐艺术的魅力却并不在数理性的精密。如此看待实践中的律制问题,会比较切合实际。这些道理早已为许多论者所阐发。我这里仅仅是对于律制多线并存、无荣辱之分,略加强调而已。在当前律制实践中,律制理论探讨中,似仍有必要稍

为强调一下对于五度相生律和纯律的保护，或不为过虑。

3 律制分类准确才能各得其所，名副其实才能发挥个性

在律学论著、中国音乐史论著以及一般关乎律制的概念中，有些看法恐怕并不妥当，或不很全面，值得探讨。如以下四例：

纯律有权利称为自然律。不言而喻，五度相生律则无此权利。但它们同是根据自然倍音列的原则构成的。何厚彼而薄此？何器重纵向结合而鄙薄横向结合？五度相生律被排除在自然律之外，岂非律学史上一大冤案？

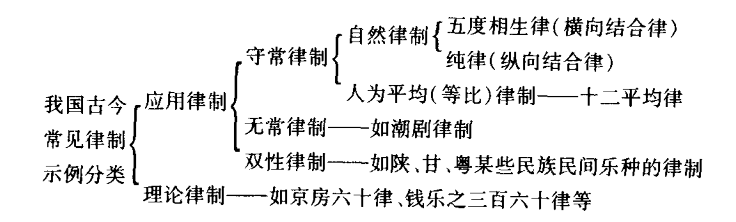
十二平均律时常被认为是“科学的”。不言而喻，其它律制则“不科学”。其实，这种相当流行的看法本身倒是并不怎么科学。因为，如果是从十二平均律便于转调着眼，则“科学的”这种定语并不准确。从是否符合自然倍音列的角度着眼，则十二平均律除八度结构外，一点也不自然。因此，如果说科学的事物应当符合客观世界的自然规律，那么十二平均律也谈不上什么“科学”。相反，它恰恰是一种和自然律相对而言的地地道道的人为律制。

三种主要律制之外，譬如广东潮剧的律制，它常常被人们称为所谓“七平均律”。有的同志认为，它在历史上确是名副其实的七平均律。历史情况此处不论。从它目前的状况说，多数的看法则认为它并非绝对的七平均。并非绝对的平均而又被称为平均，域外的所谓七平均律、五平均律、十平均律，也有类似情况。这岂非名不副实，强加于人？如果说应该摆脱这种桎梏，那么在概念上、分类上又应如何表达才能名副其实？

京房六十律、钱乐之三百六十律，由于历史上乃至今天在应用上没有什么意义，再加上它们附会历数等原因，往往就遭到不

甚公允的评价。最近，对京房似已改变了一边倒、彻底否的状况，这是正常的。应该说，在应用上无价值，不等于在历史上、理论上，在推动律学思维进展上无价值。那么，这在概念上、律制分类上又应如何体现？

基于上述四例涉及的问题，我觉得有必要探讨一下我国律制分类问题、命名问题，拟议并略加说明如下：



1. 分类，由于角度不同，可有各种不同分法。这里仅是以我国古今部分常见律制为例，根据律制特点，并考虑当前实际问题，所提出的一种拟议。

2. 划分开应用律制和理论律制，就可以名正言顺、理直气壮地对那些并非为了实用，但在理论探讨上有某种意义的律制，给予一定的历史地位、理论地位。

3. 应用律制下的守常律制，是指那些生律的频率比恒守一定规律性常数的律制，如五度相生律的 3:2；纯律的 3:2、5:4；十二平均律的 $\sqrt[12]{2}$。自然律制应该包括五度相生律，十二平均律在性质上应属人为平均律制，理由已见前文。这里特意指出五度相生律可名为横向结合律，纯律可名为纵向结合律，意在指出同中之异，略事消除那种对于纵向结合过于热衷，因而对横向结合有所忽视的片面性。

4. 所谓无常律制的无常，是指它不像守常律制那样，这种律

制的律与律间的频率比,并非是基于一两个规律性常数而产生。但其音阶各律的高度仍然可能是固定,或相对固定的,就是说,这种固定或相对固定另有其它惯用频率比,如潮剧。摆脱“七平均”一类桎梏大有好处,可任性而发,发挥其随心律制的特点。

5. 所谓双性律制,是指兼有守常和无常两种性质,如秦腔苦音的律制,其音阶 c d $^{\uparrow\flat}$e f g a $^{\uparrow\flat}$b c 中,c d f g a 为三分损益守常律制,$^{\uparrow\flat}$e 和 $^{\uparrow\flat}$b 为 3/4 音,属于无常特性音。目前,对于陕、甘、粤地区一些民族民间乐种的律制的探讨,甚为活跃。笔者以粗浅之见,在这里将秦腔苦音以及其它类似调式的律制看做双性律制,则势必涉及通常所谓 3/4 音的性质问题。

4 3/4 音属于无常特性音,其成因和历史渊源

3/4 音,是指音阶中某一律,它和相邻高低二律的距离均为 3/4 音,这是一个约数,便于称呼,当然不必理解为恰恰居于小三度的正中。在波斯阿拉伯律制,它常因所在位置被称为中立三度、中立六度。在我国民族民间音乐中,最为普遍、当前讨论最为热烈的是中立四度、中立七度。从旋律动向看,3/4 音有时又被称做微升音、微降音。3/4 音、中立音、微升微降音等,称呼角度不同,可以并存。

和三种主要律制比较而言,为什么会出现这种律制上的特性音,即成因为何? 目前比较多数的意见,认为它来自倍音列。例如,中立四度由 11 倍音和 8 倍音的距离形成,11/8,551 音分;中立七度由 11 倍音和 6 倍音的距离形成,11/6,1049 音分。还有一种解释是赵宋光同志提出的,他认为 3/4 音是“旋律运动紧张度”造成的;在数理说明方面,他提出了“跃迁”的理论

(见《中央音乐学院学报》1982 年第 2 期)。我认为,他提出的这种假设,持之有故,言之成理,在理论上是站得住的,同时也是符合音乐实践的。可以名之为 3/4 音成因的“跃迁说”。但我认为,“跃迁”(从性质上着眼,或可称为“激迁”)的步子可以更灵活些。

3/4 音的形成,在客观上确是可以从倍音列中找到相应的或近似的律高。赵宋光同志也提到,这种音高的略加变化“如果合乎自然,就会被人选定下来”的问题。但我认为,由于 3/4 音在不同地域、不同乐种、不同历史时期、不同演员之间,甚至以上条件均同但在旋律走向不同时,常常略有高低上的差别,因此不妨把它看做无常特性音(或简称无常音[1])中常见的一种乃至数种。我的出发点是:不妨把无常特性音的范围看得大些,其中包括着 3/4 音,同时也不必认定每一种无常特性音都必然会在倍音列中找到呼应。或者进一步说,人们不必拉开长长的倍音列,为各种律制的无常特性音搜索相应的同高伴侣。通常所谓 3/4 音,如果合乎倍音列中某倍音的高度,是客观结果上的一致;但却不应把倍音列中某倍音解释为 3/4 音的成因,其成因乃在于“无常”性质的“紧张度”。依循此种看法,在理论上或不难解释包括 3/4 音在内的,以及略为偏高偏低的各种无常特性音。

还有另外一种意见,是将秦腔的苦音等看做纯律音阶结构。例如 c 为徵的秦腔苦音,认为其三级音是纯律小三和弦 $c\ {}^{b}\bar{e}\ g$ 中的${}^{b}\bar{e}$(简谱${}^{b}\bar{7}$),为 316 音分,其音阶形式是 $c\ d\ {}^{b}\bar{e}\ f\ g\ \underline{a}\ {}^{b}\bar{b}\ c$(简谱形式:$\underset{.}{5}\ \underset{.}{6}\ {}^{b}\underset{.}{\bar{7}}\ 1\ 2\ \underline{3}\ \bar{4}\ 5$)。这种意见,尤其是测音而来的结果,值得引起人们的重视。但横向性的相对静止的测音结果而外,还有其它一些因素似乎也值得慎重考虑,如旋律紧张度,秦腔唱法本身的历史性变化,3/4 音的历史渊源等。依愚见,前述纯律律制的${}^{b}\bar{e}$、${}^{b}\bar{b}$ 和 3/4 音乃至无常特性音,只是具有相似的音律倾

向,但二者迥非同一性质的事物。

关于3/4音的历史渊源,是个很大的难题。现代音乐学家王光祈首创源于波斯阿拉伯之说,近年来,尤其是曾侯乙编钟出土以后,王说引起了非议。这是正常现象。我认为,王说仍然值得重视,值得进一步探讨,虽不能贸然肯定,但也不宜骤然否定。对这个难题恐怕不宜性急。依我愚见,古老的包含着三度生律法的曾侯乙编钟,纯律小三和弦中略大的小三度或略小的大三度,未必会和3/4音有必然联系。打个通俗的比喻,感冒会引起头疼,但并非所有的头疼都是感冒。结果貌似,原因之性质则不同。

总之,由于出土乐器体现古代实际音响信息,所以应予重视。但不宜言过其实,夸张到它们对3/4音有决定性的实证作用。根据出土音响定3/4音生辰,或再往前推测其生辰,对此我有些疑虑。我认为,对于3/4音历史渊源的难题,还是要进行综合性的音乐历史学、音乐社会学等多科研究,在方法上尤其要重视逆向研究,也就是马克思、恩格斯所主张、所实践的从人体解剖通向猴体解剖的研究方法。大有希望的方法可能正在这里。

暂以黄钟为宫的七声古音阶为例。如四级音是微升清角,它可能和古音阶的变徵有渊源关系,我曾称之为变体古音阶。从我个人直观现实感受而论,这种音阶的影响范围应比新音阶为大。联系古音阶看,这一个3/4音可能比较易于理解,易于推测渊源,它很可能就出自中原。困难的是燕乐音阶(或称清商音阶、俗乐音阶)中和无射(即闰,但有的同志不赞成闰为无射)相联系的微升的清羽。这个特性音的影响范围要比前者小,其地域主要是在今西北陕、甘、宁、青、新,即陆上丝绸之路一带,和今闽、粤,即海上丝绸之路的起点一带。现实情况通往古代,十分引人注目。因为,现实和历史交汇的溪流越多,常常就越是具有重大意义的课题。事实上,多年来已不断有一些同志正在进

行着逆向研究，其中包括从现代南疆维吾尔民间歌曲探求古龟兹音乐等。我个人认为，应该十分重视这些比较正确的研究途径，因为逆向研究，由今及古、从人到猴的探索，对于古代音乐信息不可能直接保存至今的古代音乐史领域，尤其有着重大的意义。当然，这决不意味着可以忽视音响考古、古谱译解等等艰巨的工作的重要意义。应该说，这些工作本身也是和逆向研究互相熔接着的。因此，寻求 3/4 音历史渊源以及诸如探讨隋唐燕乐——龟兹乐、西凉乐面貌等等重大难题，似乎应该首先考虑一下方法论的问题。

5　余论：重道轻器的历史教训

这里，已不是什么律制本身的问题，而是回顾和吸取教训的探讨。

三十余年来，律制律学的研究难以说得到了充分重视。革命运动高潮中，自然不可能指望有许多人来研究这门曾被称为"令人望而生畏"的学科，这是客观条件使然。其后，经济建设、文化建设所受到的干扰和冲击，自然也会波及到这门学科。"左"的影响在音乐理论领域中的具体形态之一，是古语所谓的"重道轻器"。这种倾向虽然也在真心实意地提倡民族性、群众性等等，但对于音乐形态中的乐制律制等却并不太重视，或者认为比较简单，好解决。其实，实践证明，哪里有那么简单？伟大的音乐学家朱载堉引用韩邦奇语云："形而上、形而下本一物也"。(《律学新说》卷一密率求周径第六)这是具有唯物主义光辉的真知灼见。器之不存，道将安附？如果离开了诸如律制等等一系列具体问题，所谓民族性、群众性岂不要大为失色？道路、方向等等岂不也有落空的危险？亡羊补牢，似未为晚。

笔者接触律学以来,不过尚在幼龄。这里说古道今,粗疏略论,错误之处,请予匡正。

---

(1)在无常音的实践和概念方面,李曙明同志对笔者有启发,谨致谢忱。

(1984年10月初稿,12月上旬修改稿。原载《音乐研究》1985年第3期)

朱载堉年谱

小　序

世界著名乐律学家朱载堉(公元1536—1611年),同时又是一位历学家、算学家。他是我国明宗室的一位世子,字伯勤,号句(同勾)曲山人,又号山阳酒狂仙客,少年时自号狂生,卒谥端清。他在乐律学方面最重要的贡献是提出新法密率,解决了我国乐律学史中黄钟还原的难题,即解决了十二平均律的理论和计算。他为世界乐律学史作出了杰出贡献,竖立了一块划时代的丰碑。

朱载堉一生,是为律吕历算奉献了全部精力的一生。他的学术成果值得中华民族引以为荣。但遗憾的是,朱氏逝世以来,对他的生平研究甚少,也无年谱一类撰著问世[(1)],有的资料且有讹传。例如,近年出版的《辞海》、《辞源》等著作,连他的卒年也不能肯定,他与明代学者何瑭的关系也屡见误述。因此,笔者不揣谫陋,萌发编制朱氏年谱设想。

今年是朱载堉诞生450周年,同时又是逝世375周年,谨以此谱奉献。由于朱氏让爵一事在其一生中相当重要,故简略地

追溯了郑藩世系，并附朱氏家世简表。所据历史文献除朱载堉本人著作外，主要有：《明史》卷一〇三、卷一一九，康熙三十二年《河内县志》，康熙三十四年《怀庆府志》、《河南通志》，乾隆五十四年《怀庆府志》，道光五年《河内县志》等。

本稿草创，遗漏失误在所难免，敬希读者指谬补缺。

本年谱在编制过程中，得到北京图书馆所属柏林寺分馆、河南大学的图书馆和音乐系在资料工作方面的协助，特此致谢。

年　谱

永乐二十二年（公元 1424 年）十月，明仁宗庶二子朱瞻埈（líng）封为郑王，是为郑靖王，即朱载堉的五世祖。

宣德四年（公元 1429 年），郑靖王就郑藩于凤翔府（治所在今陕西凤翔县）。

正统九年（公元 1444 年），郑靖王依诏迁郑藩于怀庆府（治所在河内县，即今河南省沁阳县）。成化二年（公元 1466 年）薨。

成化四年（公元 1468 年），靖王嫡一子朱祁锳袭封为郑王，即郑简王。弘治八年（公元 1495 年）薨。

成化七年（公元 1471 年），简王嫡一子朱见滋封为世子，成化十五年（公元 1479 年）薨。后追封为王，即郑僖王。

弘治十四年（公元 1501 年），僖王嫡一子朱祐柃（xín）袭封为郑王，即郑康王。正德二年（公元 1507 年）薨。因无子，弟又未婚早卒，且简王子第二支绝，本应由简王子第三支嗣。但由于第三支原盟津王朱见濍（（sōng）已因罪革爵，遂改由第四支东垣王朱见貢（gòng）之嫡一子朱祐檡（zhái）嗣封。

正德四年（公元 1509 年）五月十五日，朱祐檡进封为郑王，是为郑懿王，即朱载堉的祖父。正德十六年（公元 1521 年）薨。

嘉靖六年（公元 1527 年），懿王嫡四子朱厚烷（wán）袭封为

郑王,是为郑恭王,即朱载堉的父亲。

嘉靖十年(公元 1531 年)八月,明世宗恢复已故朱见濍盟津王原爵。

嘉靖十五年(公元 1536 年),郑恭王朱厚烷之嫡一子朱载堉出生于怀庆府河内县。是年一岁(传统虚岁算法,后同)。

嘉靖十七年(公元 1538 年),三岁。母妃高氏薨。

嘉靖二十二年(公元 1543 年),八岁。是年九月三十日,怀庆府名儒何瑭卒,终年七十岁。朱厚烷在壮年时尝师友于何瑭。朱载堉后来经过其父,在学术思想上受何瑭影响甚大。(按:朱载堉后来在其《律吕精义 · 序》、《进历书奏疏》中,称何瑭为其“外舅祖”,“外舅”是岳父的古称,因此何瑭为其岳父何谘的祖父。今《辞海》、《中国音乐词典》等称何瑭为朱氏的“舅父”,误;又称朱氏早年从何瑭“习天文、算术”,也误。[参见《律学新说》卷一朱氏自叙。])

嘉靖二十三年(公元 1544 年),九岁,始吟诗。

嘉靖二十五年(公元 1546 年),十一岁。读《尚书 · 盘庚》等书史。是年封为世子。

嘉靖二十七年(公元 1548 年),十三岁。父恭王朱厚烷上书,请明世宗修德讲学,进“居敬、穷理、克己、存诚”四箴,《演连珠》十章,以神仙、土木为规谏,语切直。帝怒,将其使者下狱。

嘉靖二十九年(公元 1550 年),十五岁。已故盟津王朱见濍之子朱祐橏(zhǎn),怨朱厚烷曾拒绝代为奏求恢复王爵,乘帝怒,收集朱厚烷四十罪,以叛逆告。明世宗以“厚烷讪朕躬,在国骄傲无礼,大不道”的罪名,削其爵,锢之凤阳。

嘉靖二十九年至隆庆二年(公元 1550 年—1568 年),十五岁至三十三岁。由于父亲无罪被禁,心情沉痛,筑土室于宫门外,席藁独处者 19 年。至父还邸后,始入宫。

嘉靖三十二年(公元 1553 年),十八岁。曾有议婚之事,谢

绝。时与关西名僧松谷阐于佛经。

嘉靖三十九年(公元1560年),二十五岁。六月十三日,完成《瑟谱·小序》,同年并完成该书和大序。

隆庆元年(公元1567年),三十二岁。继母王氏薨。十二月,父朱厚烷复爵,增禄四百石。同年四月壬子,朱载堉已复世子冠带。

隆庆四年(公元1570年),三十五岁。母丧除服后,始占卜议婚。迎娶何瑭之孙何谘之女。(按:后来,何氏生长子翊[yì]锡。)

某年,何氏薨。

某年,继娶王氏。(按:后来,王氏生次子翊钛及一女。)

万历七年(公元1579年),四十四岁。祖母阎氏薨。

万历九年(公元1581年),四十六岁。正月,完成《律历融通·序》。据该书内容可知,此前已完成新法密率的理论和计算。本年,由于父郑恭王有疾,本人亦久病,朝祭行礼由世孙朱翊锡代行。

万历十二年(公元1584年),四十九岁。正月吉日,完成《律学新说·序》。

万历十九年(公元1591年),五十六岁。父郑恭王朱厚烷薨,终年七十三岁。自本年起上疏请求让国,共计七次,经15年,至万历三十三年(公元1605年)始获准。其中某年第四次所上"让国正伦疏",论述让国的依据是"钦颁宗藩要例"。当时,已故朱见濍冤案已直,并复爵,父恭王又已薨逝,据"立庶以长"的原则,因此认为郑王爵位应复归简王子第三支,由朱见濍之嫡曾孙朱载壐(xǐ)承袭。疏中也附带叙述到其本人衰病情况:"痼疾发甚,痰嗽带血,日夜不止,饮食减少,气血虚羸,肌肉消尽,惟有皮肤包骸骨耳。"某年第五次上疏,内称:"臣患心痨久疾,动辄吐血,不省人事,旬月之久,疾势还苏,苏已还发。""一闻委以藩务,惊惧成疾,比前尤甚。"

万历二十一年(公元 1593 年),五十八岁。约年末,第六次所上“议正伦齿疏”中称:“臣今年五十八,交新年五十九,将六十之人也。痼疾缠绵,日甚一日。”约本年起离府邸,退避于丹水(今丹河又名),建室于水浒,与二、三农夫灌桑、牧猪;隐居东复卜园,凿池,理花竹。幅巾策杖,杂处农樵间,不可辨识。这一时期,著书更为勤奋。与佥事邢云路有交往,谈星历音律。

万历二十二年(公元 1594 年),五十九岁。正月,上疏请宗室皆得儒服就试,毋论中外职,中式者根据才品器任用。诏允行。本年撰《圣寿万年历》、《万年历备考》。

万历二十三年(公元 1595 年),六十岁。六月十九日,完成“进历书奏疏”。内称:所进有《律历融通》(按:奏疏中列有“音义”一卷,应是此作附录)、《圣寿万年历》和《万年历备考》共十册。

万历二十四年(公元 1596 年),六十一岁。正月朔日,完成《律吕精义 · 序》

万历三十一年(公元 1603 年),六十八岁。八月初三日,《算学新说》刻完。

万历三十三年(公元 1605 年),七十岁。朱载壐受封郑王。诏朱载堉及子翊锡,准以世子、世孙禄终身。其子孙仍封东垣王。

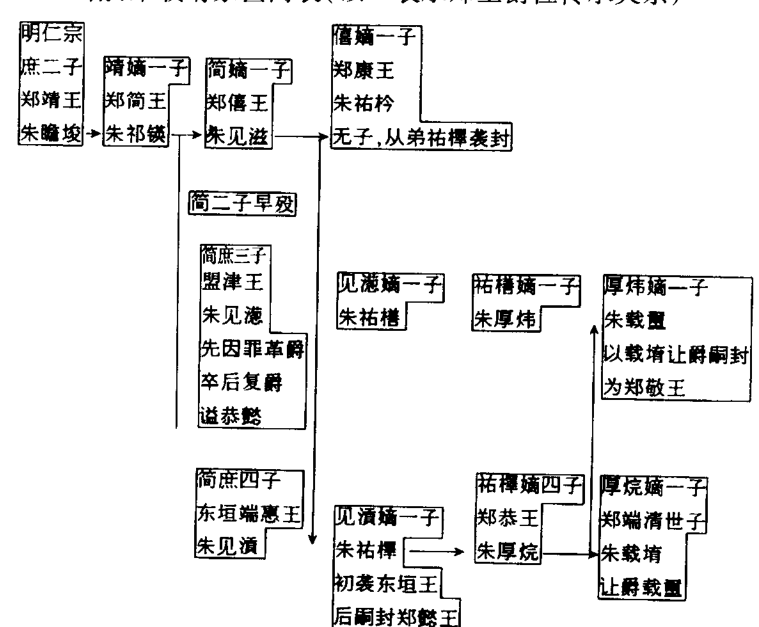
万历三十四年(公元 1606 年),七十一岁。七月初九日,完成“进律书奏疏”。内称;撰著缘起在于“述家学,成父志”;准备进献的工作画图刊板等达十年之久;进献的论著共三函,计有《律吕精义》六册、《律学新说》六册和《乐舞全谱》八册。实际上共十一种。本年,朱载壐进郑王爵。明神宗旌奖朱载堉,赐建“让国高风”玉音坊。

万历三十八年(公元 1610 年),七十五岁。三月清明节,完成为邢云路《古今律历考》所撰序文,刊载于朱氏本人著作《律吕正论》之卷首。略晚,完成《律吕正论》。同年闰三月初十日,完成《嘉量算经》上卷卷末所载自序。

万历三十九年(公元1611年),四月初六日("距既魄止九日")薨,终年七十六岁。明神宗谥之曰端清;令有司治丧,翌年三月廿六日葬九峰山之原。(按:刘复在其重要论文《十二等律的发明者朱载堉》[载《蔡元培先生六十五岁庆祝论文集》,1932年]中,曾认为朱氏"卒年不可考"。实际上,朱氏卒年在《郑端清世子神道碑》中是清楚明确的。)

天启四年(公元1624年),去世后13年。明末书法家王铎,应次子朱翊钛之请,撰著并书写《郑端清世子神道碑》,计1770余字。

附:朱载堉家世简表(以→表示郑王爵位传承关系)



注:本表参照刘复在《十二等律发明者朱载堉》中编制之家世表,并加以简化与订正。

(1)文慈2003年10月补注:本文发表后方才得知,台湾学者陈万鼐先生对朱载堉进行过广泛深入的研究,自1979年至90年代初,涉及朱载堉的专题论著有十余种陆续发表,其中包括《朱载堉传》、《朱载堉年谱》等。其中部分目录可参见其《朱载堉研究》(台湾故宫博物院,1992年1月)第244页。

(原载《中国音乐》1986年第2期)

关于《朱载堉年谱》的补充说明
——兼答吉联抗先生

拙稿《朱载堉年谱》(《中国音乐》1986 年第 2 期,以下简称《年谱》)和《朱载堉的落漠坎坷及其启示》(《人民音乐》1986 年第 6 期,以下简称《启示》)发表后,去年九月在河南举行的纪念朱载堉诞生 450 周年学术活动期间,听到些意见,近又读到吉联抗先生的文章《〈朱载堉年谱〉中的一些小问题》(《人民音乐》1986 年第 12 期,以下简称《年谱问题》)。对于同志们的关注、批评和鼓励,非常感谢。去年十月,我针对重要辞书的疏失,写了一篇《关于朱载堉的释文的订正意见》(见《音乐研究》1987 年第 1 期,以下简称《订正意见》),其中包括了朱氏逝世的年月日以及他与何瑭亲属关系两个问题的辨正,此处不重复。仍需补充的如下文,兼答吉先生。由于问题牵涉颇多,不得不多费些笔墨。

1 朱载堉逝世日期的根据及其它

《年谱》所据文献,在“小序”中提到了,但没有特别指明《郑端清世子赐葬神道碑》文字见于何种文献,而且对地方志又未注明卷数。这一疏漏应该接受批评,此其一。这一欠缺已在《订正意见》中补上,即《神道碑》文字见于康熙三十二年《河内县志》卷五,乾隆五十四年《怀庆府志》卷三十一,道光五年《河内县志》卷十八。

我对《神道碑》的文献和残碑的了解过程略如下述。1984年11月召开的全国第一次律学学术会议,曾责成我提交朱载堉生平研究成果。为此,1985年秋冬之际我到河南省郑州、开封、沁阳三地调查。11月下旬和赵为民同志在河南大学图书馆查阅地方志时,发现《神道碑》文字。12月上旬到沁阳时,又听到文管会邓宏礼同志介绍该石碑在抗日战争中被烧毁等情况,遂建议进行挖掘。

《年谱》是回京后于1986年2月间完稿的,文中卒年所据《神道碑》并未出“小序”所指文献范围。残碑当时没落实,故在《年谱》中未写,当然也谈不上它是卒年根据。残碑出土在这以后。《启示》是另一种性质的文章,和《年谱》不同,所以我放手写到了残碑。《启示》是在1986年4月中旬完稿,当时已知沁阳县决定挖掘,但尚不知结果,故有“(神道碑)能否重见天日,尚有待于探索挖掘”(第32页中栏第一段)等语。意在引起社会关注。

1986年4月下旬,我第二次到沁阳,为该县设计“朱载堉纪念室“文字稿。5月2日,和郭树群同志同赴朱载堉墓地所在的山王庄乡张坡村,亲见刚刚挖掘出土的残碑:除其中一块甚大者外,散乱的石块不少,准确字数难以统计,约400字左右(文献

约1770余字)。当即核校残碑文字和地方志文字。有关情况和我的意见如下:

1. 残碑较地方志对应部分多出二十余字,而且下葬日期具体,和地方志的"某年某月日"不同。(后经河南大学王兴亚先生分析,地方志所据当为初拟稿,碑刻则是改定稿。)因此5月上旬回京后,我在校对《年谱》小样时,补上了下葬日期。

2. 有关朱氏去世年月日的一段文字,残碑所存较地方志所载为少,但费解的卒日文字在残碑中则是清楚的。见于地方志的是:"岁辛亥四月哉明后◇? 子侄请曰勿杀生距既魄止九日乃薨年七十有六"。其中从"请"字起至"六"字止共18字,为残碑所具有,其前文则缺。据此可以分析,地方志上的"既魄",并非是刻版时中间漏掉一个"生"字或"死"字。至于"◇",为三种地方志缺文;? 是坏字,为我所见《神道碑》文献中最早的康熙三十二年《河内县志》卷五所独有,我无法辨认出。

在草拟《年谱》时,我为连结上下文,据文意推测并试补出一个缺字,断句如下:"岁辛亥四月哉明后,应(?)子侄请,曰:'勿杀生。'距既魄止九日乃薨,年七十有六。"我判断大意是说:"辛亥年(万历三十九年,公元1611年)四月哉生明(初三)后,朱载堉(病危),应子侄们的请求(留下最后遗言)说:'不要杀生。'在离既生魄终止九天(初六)的那一天逝世,享年七十六岁。"我推测,"哉明"为"哉生明"(初三)的省文。"既魄"复杂些,因为有"既生魄"和"既死魄"(二者均为古代描述月相用词,天文历法术语,详下文。)之别。但既然前有"哉生明"之省文"哉明",则"既魄"当与之相应,为"既生魄"之省文,而不可能指"既死魄"。又因为"既生魄"指月上弦到望日一段时间,"既死魄"指月下弦到晦日前一段时间,所以前者离初三比起后者离初三要近得多。初三时,朱氏已临弥留之际,最后遗言只有"勿杀生"这句单纯简练的语言,则卒日不可能是晦日前九天的

二十日或二十一日，应该是望日前九天的初六日。“哉生明”等情未写入《年谱》。我理解“哉明”为“初三”，是根据修订版《辞源》第 509 页“哉生明”条。我推测“距既魄止九日”为“初六”，是根据《辞源》第 1396 页“既生魄”条，也即吉文《年谱问题》引用的同一条，但和吉先生的理解有分歧。该条先解释说：“既生魄指月从上弦到月望之间的一段期间”，我理解，这是释文作者肯定的一种新的说法。我以它为根据来推算，“既生魄”止于月望即十五日，距离它尚有九天之日则为“初六”，当即是朱载堉之卒日。该条释文最后又补充说：“旧说以月黑处为魄，既生魄指阴历十七日。”我理解，这是释文作者不赞成，并指为“旧说”的一种说法，附于条末，意在指误，或供参考。我同意前说，未采后说。而吉先生的引文虽然相当长，包括了前后二说，但由于没有吃透释文原意，在把前后两种解释混而为一以后，实际上是根据后说断定朱载堉卒日“应该是初八日”，从而和拙稿《年谱》初六说发生了分歧。

我最初推测为“初六”，尚有些犹豫的时候，曾得到自然科学史研究所戴念祖同志的首肯（他的判断后来又有两次变化），于是以肯定的语气写进了《年谱》。后来，我才进一步了解到诠释“既生魄”这一古代天文历法术语众说纷纭，从而认识到自己对这一术语的复杂性估计不足，对待这一学术性问题不够慎重。这一点是应该自我批评的最主要之点，此其二。

考虑到自己许多推测性判断以及仓促做出结论可能带来的失误和不良影响，1986 年 9 月在纪念朱载堉诞生 450 周年的郑州学术会议上，我发言时曾说：“初六日是推测，估备一说。《年谱》上语气肯定，不妥。如对了，应归功戴念祖同志；如错了，应由我负责。”后来在拙稿《订正意见》中，我又补充写道：“至于卒日，虽有记载，但尚需进一步考证，才可望定论。”

我在《年谱》等文稿中，对《神道碑》均未曾多加引用，一则

是文字艰涩，又难免讹误夺衍，再则三种地方志之间略有出入，三则后来又知残碑和文献出入更多。因而期待着有朝一日发现《神道碑》拓片，以后再进一步订正补充《年谱》。

附带指出：拙稿《年谱》中原文是“（朱载堉）万历三十九年……薨……。”（第20页右栏第5段）而吉文《年谱问题》左栏第三段反而误为“三十八年”，还特别注上了“（原文如此——引者）”。我的原文并非“三十八”，而是“三十九”。也可能是误植吧！这是需要特别说明的。

2 何瑭究竟高朱载堉几辈

《年谱》中有两处提到朱载堉与何瑭的亲属关系，其一是“何瑭为其（朱载堉）岳父何谘的祖父”，其二是“（朱载堉）迎娶何瑭之孙何谘之女”。这两种提法是一致的，均表明何瑭高朱载堉三辈，略如下表所示：

何瑭——何瑭之子——何瑭之孙何谘——何谘之女、朱载堉之妻何氏。

而吉先生则认为我前者的提法意味着“高四辈”，是“误考”，和我后者的提法不一致，“显然出现了矛盾”。我认为吉先生这是在曲解我的文字。而且，吉先生虽承认何瑭是朱载堉的“外舅祖”，但又错误地理解成“这个‘祖’也是指妻之祖，而不是岳父之祖。”（《年谱问题》右栏）照此说来，何瑭只高朱载堉两辈。吉先生对我误指出了一个“高四辈”，自己又误断出一个高两辈，在这里和吉先生商讨一下，您岂不是把辈分搞得乱了套了吗？

请允许我借此机会谈一点认识和感慨。我国历史上表示宗法辈分关系的称谓有时确实相当麻烦，稍不留意，就可能绕住或算错。

对“外舅祖”的理解问题,详见《订正意见》,此处不重复。误解“外舅祖”为“舅父”,误指何瑭为朱载堉的“舅父”,据我所知,最早且影响最大的论著,大概是杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》(1981 年,下册第 1010 页)。

吉先生在《年谱问题》最后的“余话”中,批评《年谱》中的公元纪年没有标注完全,对读者不方便。确有此问题。我为了节约编辑的宝贵篇幅,十个年号在第一次出现时标注了公元纪年,如有重复出现,则除了第一次提行和特别重要年代者外,公元纪年一概从略。以后如有机会当补充。应该接受意见,此其三也。

(文慈 2003 年 10 月说明:本文集中的《年谱》业已将公元年代标注完全。)

(原载《人民音乐》1987 年第 3 期)

朱载堉珠算开方术述评

1 引　言

朱载堉的新法密率是怎样具体计算出来的？目前国内学者大多不太熟悉；国外学者有的也有疑虑（参见戴念祖著《朱载堉——明代的科学和艺术巨星》，1986.6，第310页—318页）。为此，笔者认为有必要研究并介绍朱氏的《算学新说》及其珠算开方术。

朱载堉十二平均律理论的伟大贡献是以其算学成就为基础的，在计算方法方面采用了当时十分先进的珠算开方术。

1. 开方术，包括开平方和开立方，在我国有悠久历史。开方术的最早记载见于《九章算术》卷第四"少广"，这部书大约成于东汉初期，用的是筹算法。在《九章算术·少广》的基础上，历代开方术不断发展。

2. 明代，算盘逐渐流行；珠算法代替筹算法，日趋成熟。朱载堉生活时期（公元1536—1611年），已是明代末季。在朱氏

以前,珠算开平方、开立方之法业已形成,有内证如下:朱氏在其《算学新说》篇首着重说明其新法开方术与旧法开方术之别,并未指明旧法为筹算法,故当为共指珠算法无疑。详见后文。

朱载堉对于珠算开方术的历史性贡献在于其新法十分简捷精密。其具体方法的论述见于《算学新说》,该书于万历三十一年(公元 1603 年)完成刻版。但朱氏完成新法珠算开方术的年代实际上可能早得多。朱氏十二平均律计算成果的最早记载见于《律历融通·附录》,即黄钟之率 10 亿时的林钟之率 667419927,有九位数字之多。《律历融通》完成于万历九年(公元 1581 年),当时如尚未创造出珠算开方新法,是难以得出九位数字的开方成果的。据此推断,则朱氏完成新法珠算开方术的年代可能在公元 1581 年以前。这一成就在乐律史和算学史中均应占重要地位。

3. 我们现在尚未见到和朱载堉珠算开方术同样完善的更早的记载。算盘大概是在元代中叶从筹算演化形成的,但早期珠算著作多已失传。从现存早期著作、明代程大位的《算法统宗》来看,它完成于 1592 年,时在朱氏的《律历融通》和《算学新说》二者之间;其中也载有珠算开方术,但算例较朱氏的简单得多。

为了了解朱氏珠算开方术,下文先扼要介绍古代惯用的开方图示大意、原理和相应的笔算方法,以和朱氏珠算开方术对照比较,由此来说明其创造性,理论和应用上的局限性及其形成的原因。

2 开平方术

4. 图示平方大意。

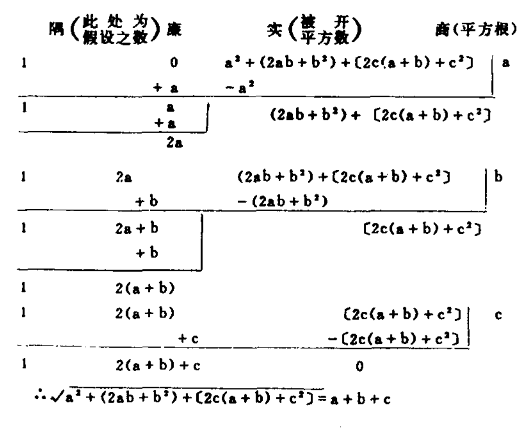
设以 a、b、c 分别表示三位数的百位、十位、个位,其平方大

意如下图。图中方、廉、隅为古代名称，一层、二层为笔者所拟。其式：

$$(a+b+c)^2=a^2+(2ab+b^2)+[2c(a+b)+c^2]$$

a	b	c
方 a^2	一层廉 ab	二层廉 c(a+b)
一层廉 ab	一层隅 b^2	
二层廉 c(a+b)		二层隅 c^2

5. 根据上面题意和传统算法，示开平方术原理如下。



说　明：

第一步

①a^2开平方得商 a。隅项落下。

②商 $a\times1=a$，置廉下。

③廉项相加得 a，落下。

④$a\times a=a^2$，从实中减除。隅项续落。

⑤商 $a\times1=a$，仍置廉下。

⑥廉项相加得 2a，落下。

第二步

以 2a 除余实，得商 b。其后步骤类似第一步。

第三步

步骤类似第二步，除尽。

6. 笔算开平方术。

依照上面开平方术原理进行笔算开平方前，需知：

①1 至 10 的平方数及其逆运算开平方数等。

$1^2=01$	$2^2=04$	$3^2=09$	$4^2=16$	$5^2=25$
$6^2=36$	$7^2=49$	$8^2=64$	$9^2=81$	$10^2=100$

②被开平方数自个位数起向左，自小数点起向右，每两位数分为一节。

例题 1. 已知黄钟倍律之率 200（平方寸），求蕤宾倍律之率，即求解 $\sqrt{200(\text{平方寸})}$。

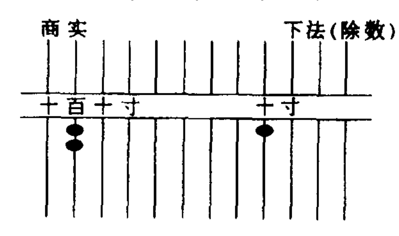
依照 5. 原理演算。

				说 明：
1	0	2'00	10	
	+10	-1'00		从 100 以上（400 以下）开 10。
1	10	1'00		
	+10			
1	20			
1	20	1'00	4	
	+4	-96		以 20 除 100，商 4。
1	24	4		
	+4			
1	28			
1	28	4.00	0.1	以 28 除 4，商 0.1。
	+0.1	-2.81		
1	28.1	1.19		
	+0.1			
1	28.2			以下类推，不另注。
1	28.2	1.19'00	0.04	
	+0.04	-1.12'96		
1	28.24	0.06'04		
	+0.04			
1	28.28			
1	28.28	0.06'04'00	0.002	
	+0.00'2	-0.05'65'64		
1	28.28'2	0.00'38'36		
	+0.00'2			
1	28.28'4			

∴ 蕤宾倍律之率 = $\sqrt{200(平方寸)}$ = 14.142……(寸)

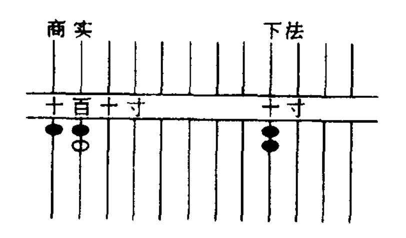
例题 2. 现对照例题 1,引用朱载堉《算学新说》第二问原文,演示大意,略作说明。

7. 朱载堉的珠算开平方术。

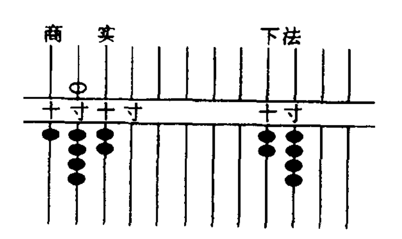


①"置弦幂二百寸为实"。

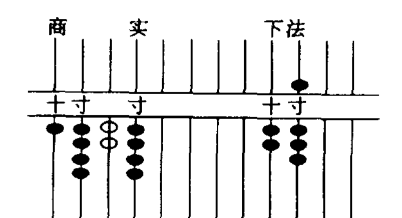
②"一百以上该开一十寸。命作一归,为下法,用开方归除法除之。"



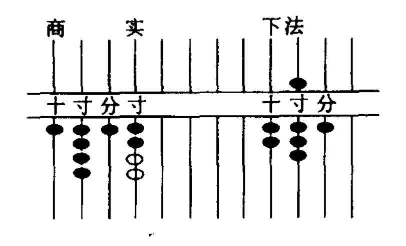
③"于实首位归实,呼逢一进一十(实 - a^2),得一十寸。有归不除(不必再减去商 × 下法),余实一百寸。倍下法,一十寸改作二十寸。命作二归。自此以后,有归有除。"



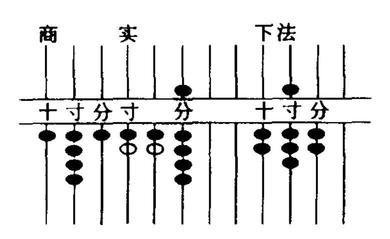
④"于实第一位归实,呼二一添作五,起一还二(实 - 2ab),只得四寸。下法亦置四寸于二十寸之下,共得二十四寸。"



⑤"于实第二位除实,呼四四除一十六(实 - b^2),余实四寸。倍下法,四寸改作八寸,共得二十八寸。



⑥“于实第三位归实，呼逢二进一十（实 - 2ac），得一分。下法亦置一分于二十八寸之下，共得二十八寸一分。”



⑦于实第三位除实，呼一八退位除八；于第四位除实，呼一一退位除一（实 - c[2b + c]）。余实一寸一十九分。倍下法，一分改作二分，共得二十八寸二分。

以下类推。朱氏《算学新说》第二问算至第八位，得数共二十五位，此处从略。（注评一）

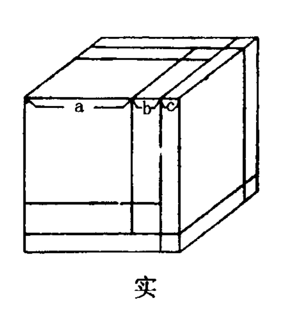
即蕤宾倍律之率 = $\sqrt{200(\text{平方寸})}$ = 14.1……（寸）

（注评一）朱氏将珠算开平方术简化，主要是：先进行一位归除，即进行九归，同时减除，也即求得首位商的同时，已把 a^2 减去；而不必先进行“商除”，即估算试商（古代称“心与意商量而除之”），再从实中减去下法乘商之积。朱氏在《算学新说》篇首中说：“（开）平方不用商除”，“旧则繁而新则简。”意即指此。当然，珠算定位方法有时比较复杂，例见《算学新说》第三问、第四问，此处从略。

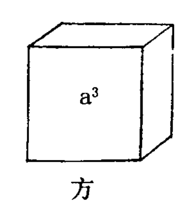
3 开立方术

8. 图示立方大意

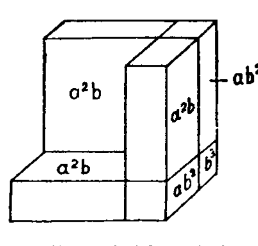
设以 a、b、c 分别表示三位数的百位、十位、个位,其立方及分层剖析大意如下图。



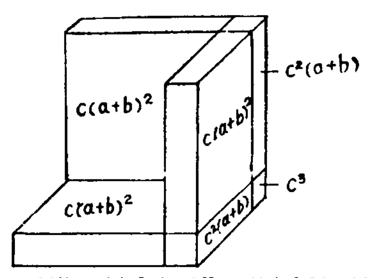
实



方



一层的三平廉 (a^2b),三长廉 (ab^2) 和一隅 (b^3)。有一长廉隐而未现。



二层的三平廉 [$c(a+b)^2$],三长廉 [$c^2(a+b)$] 和一隅 (c^3),有一长廉隐而未现。

其式:$(a+b+c)^3$

$$=a^3+(3a^2b+3ab^2+b^3)+[3c(a+b)^2+3c^2(a+b)+c^3]$$

9. 根据上面题意和传统算法，示开立方术原理如下。

隅	廉	方	实（被开立方数）	商（立方根）
1	0	0	$a^3+(3a^2b+3ab^2+b^3)+[3c(a+b)^2+3c^2(a+b)+c^3]$	a
	$+a$	$+a^2$	$-a^3$	
1	a	a^2	$(3a^2b+3ab^2+b^3)+[3c(a+b)^2+3c^2(a+b)+c^3]$	
	$+a$	$+2a^2$		
1	$2a$	$3a^2$		
	$+a$	（第一步）		
1	$3a$			
1	$3a$	$3a^2$	$(3a^2b+3ab^2+b^3)+[3c(a+b)^2+3c^2(a+b)+c^3]$	b
	$+b$	$+3ab+b^2$	$-(3a^2b+3ab^2+b^3)$	
1	$3a+b$	$3a^2+3ab+b^2$	$[3c(a+b)^2+3c^2(a+b)+c^3]$	
	$+b$	$+3ab+2b^2$		
1	$3a+2b$	$3(a+b)^2$		
	$+b$			
1	$3(a+b)$	（第二步）		
1	$3(a+b)$	$3(a+b)^2$	$[3c(a+b)^2+3c^2(a+b)+c^3]$	c
	$+c$	$+3c(a+b)+c^2$	$-[3c(a+b)^2+3c^2(a+b)+c^3]$	
1	$3(a+b)+c$	$3(a+b)^2+3c(a+b)+c^2$	0	

$\therefore \sqrt[3]{a^3+(3a^2b+3ab^2+b^3)+[3c(a+b)^2+3c^2(a+b)+c^3]}=a+b+c$ （第三步）

说　明：

第一步

①a^3开立方得商 a。隅项落下。

②商 $a\times1=a$，置廉下；廉项相加得 a，乘商，积 a^2 置方下；方项相加得 a^2，乘商，积 a^3 从实中减除。隅项续落。

③商 $a\times1$，再置廉下；廉项相加得 2a，乘商，积 $2a^2$ 置方下，方项相加得 $3a^2$。隅项续落。

④商 $a\times1=a$，再置廉下，廉项相加得 3a。

第二步

以 $3a^2$ 除余实，得商 b。其后步骤类似第一步。

第三步

步骤类似第二步，除尽。

10. 笔算开立方术。

依照上面开立方术原理进行笔算开立方前，需知：

①1 至 10 的立方数及其逆运算开立方数等。

$1^3=001$　$2^3=008$　$3^3=027$　$4^3=064$　$5^3=125$

$6^3=216$　$7^3=343$　$8^3=512$　$9^3=729$　$10^3=1000$

②被开立方数自个位数起向左，自小数点起向右，每三位数

分为一节。

例题 3. 已知南吕倍律之率 1'189.207'115'002'721'066'717'500'（立方寸），求应钟倍律之率，即求解：

$$\sqrt[3]{1'189.207'115'002'721'066'717'500'}\text{（立方寸）}$$

依照 9. 原理演算。

1	0	0	1'189.……	10	从 1000 以上开 10。
1	+10	+100	-1'000.		
1	10	100	189.……		
1	+10	+200			
1	20	300			
	+10				
1	30				以 300 除 189，商 0
1	30	300	189.207'……	0	（个位）。
1	30	300	189.207'115'……	0.5	以 300 除 189.207，商
	+0.5	+15.25	-157.625'		0.5。
1	30.5	315.25	31.582'115'……		以下类推，不另注。
	+0.5	+15.50			
1	31.0	330.75			
	+0.5				
1	31.5				
1	31.50	330.7500	31.582'115'002'……	0.09	
	+0.09	+2.8431	-30.023'379'		
1	31.59	333.5931	1.558'736'002'……		
	+0.09	+2.8512			
1	31.68	336.4443			
	+0.09				
1	31.77				
1	31.770	336.444300	1.558'736'002'721'……	0.004	
	+0.004	+0.127096	-1.346'285'584'		
1	31.774	336.571396	0.212'450'418'721'……		

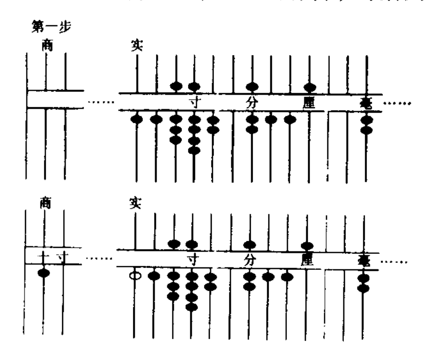
∴ 南吕倍律之率

$= \sqrt[3]{1'189.207'115'002'721'066'717'500'}$（立方寸）

$= 10.594\cdots\cdots$（寸）

11. 朱载堉的珠算开立方术。

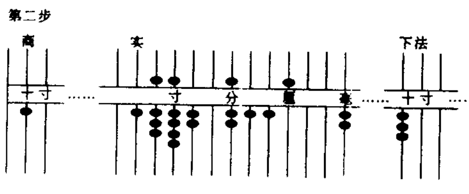
例题 4. 现对照例题 3，引用朱载堉《算学新说》第七问原文，演示大意，略作说明。据《算学新说》，算盘长度应达 81 位；另有所谓供“别置”之用者，当指另一算盘。（注一）



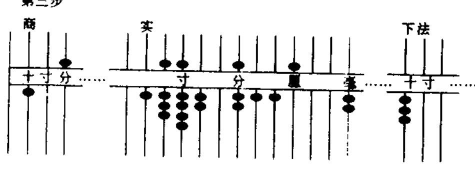
①“（得）1189 寸 207 分 115 厘 002 毫……，名立方积为实。”

②“1000 以上，该商 10 寸。置于左，而于实内减去再乘数 1000 寸（实 $- a^3$），余实 189 寸有奇。”

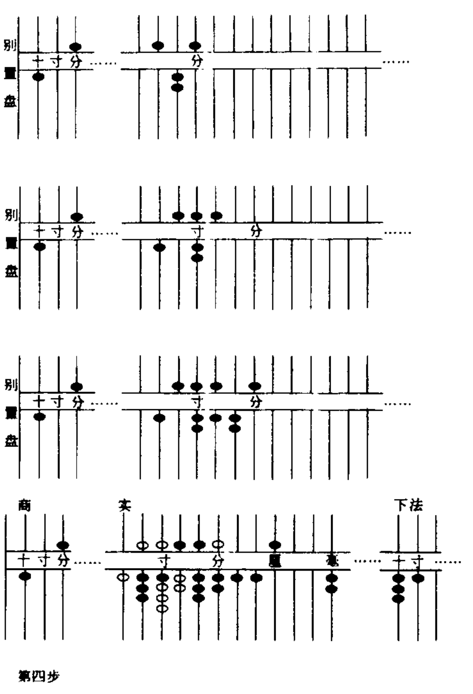
①“三因所商（注评二）10 寸，得 30 寸。置于右，为下法（注一），与实 189 寸相商，一寸该 330 寸（这里实际指的是 $3a^2+3a$，参见后文注评二引《算法统宗》的内容），实不及减。所得空位为寸。”



②“置于上商 10 寸之下，共得 10 空寸。无减，余实同上。”



①“三因所商 10 空寸，得 30 空寸。为下法，与实 189 寸相商，6 则太过，4 则不及。所得该 5 为分。”



②“置于上商 10 空寸之下，共得 10 寸 5 分。”

③“别置(注二)10 寸 5 分，以所商 5 分乘之，得 525 分。”

④“又以下法 30 空寸乘之，满 1000 分为寸，得 157 寸 500 分 $[(a+b+c)\times c\times 3(a+b)]$。”

⑤“隅法 125 分(c^3)相并。”

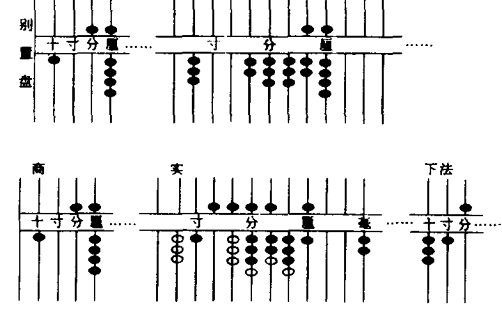
⑥“减实 157 寸 625 分(实 $-[3c(a+b)^2+3c^2(a+b)+c^3]$)，余实 31 寸 582 分有奇。”

第四步

①“三因所商 5 分，得 1 寸 5 分。并入下法，共得 31 寸 5 分。与实 31 寸 582 分相商，9 则适足，8 则不及，所得该 9 为厘。”

②“置于上商 10 寸零 5 分之下，共得 10 寸零 5 分 9 厘。”

③“别置 10 寸 5 分 9 厘，以所商 9 厘乘之，满 1000 厘为分，得 9 分 531 厘。”



④"又以下法31寸5分乘之,满1000分为寸,得30寸022分650厘[$(a+b+c+d)\times d\times 3(a+b+c)$]。"

⑤"隅法729厘(d^3)相并。"

⑥"减实30寸023分379厘(实$-[3d(a+b+c)^2+3ad^2(a+b+c)\ +d^3]$),余实1寸558分736厘有奇。"

以下类推。朱氏《算学新说》第七问算至第九位,得数共二十五位,此处从略。

(注一、二)这里均涉及实际上用几个算盘来演算的问题。所谓"三因所商"求出的"下法"(除数)应该"置于右",是指传统的演算位置。但在朱载堉的精密多位计算中,即或用81位的一个大算盘,也是容纳不了"下法"的。因为:当计算到商数25位时,商本身25位,"三因所商"再"并入下法"也是25位,再加上余实的起码49位(两个25位数相乘的位数),连同起码的2个空位,共可达101位(25+25+49+2)。所以,"三因所商"求出的"下法"之数大概放在原算盘下边的"别置"盘的左方比较便于演算。而这里"别置"盘上所列的商,由于和原盘上的商一致,可能倒并不需要列出。本注为笔者体会,仅供参考。

(注评二)朱氏用初商的三因之数($3a$)作为求次商的除数,而不用初商自乘后的三因之数($3a^2$),虽则简便,但在理论上存在缺陷(参考9.),应用上有局限。依次求商的情况可以类推。因为,当$a=1$时的条件下,$3a$能和$3a^2$等同,所以在珠算上用$3a$作为求次商的除数,十分简捷,如例题4。但如果$a\neq 1$,则$3a$和$3a^2$并不等同,因而不便于试商。只有当a略小于1×10^n(n为1,0或负整数,后同),例如a等于9、0.9、0.09等条件下,

$3a$ 经过补乘 10^n，和 $3a^2$ 的差数相对说较小，因而用 $3a$ 代替 $3a^2$ 大多可能比较简捷。但有时仍会暴露 $3a$ 不便代替 $3a^2$ 试商的缺陷，如《算学新说》开立方的第六问，初商 a 是 9，以 $3a$ 的 27（270）代替 $3a^2$ 的 243，等等，在取前六位商时都尚无问题。但取第七位商时，余实是 0.000835702882919，下法是 28.31622，朱氏认为“四则太过，二则不及”，“所得该三（微）”。从表面上看并不够商三，而只够商二。这里，并不是“所得该三”的错误，而是从开始就以 $3a$ 代替 $3a^2$ 并延续发展下来形成的得商不确的缺陷。在朱氏律学中，开立方时的初商常是 1×10^n 或 0.9×10^n，故此种缺陷不经常暴露。例如这里的偶而暴露，朱氏凭其试商的实际丰富经验，也完全可以克服。即试商数在 $a=0.9\times10^n$ 或相近的条件下，有时可以略超过可能的商数，而无碍减除。可惜，这些奥秘和实际的丰富经验，未见朱氏有所阐明。虽然我们确信朱氏必定十分清楚“三因所商”与“所商自乘再三因”的原则区别，但他在《算学新说》中，总结出这种开立方时以“三因所商”（或再“并入下法”）作为除数，求得次一位商的方法，应该说是并无普遍意义。于此，又可见其经验主义实证方法所造成的理论性失误。此种失误和其圆周率比祖冲之的粗疏之失误（参见《律学新说》点注本[1986.9.]卷首拙稿）比较起来，只带有理论性，而并未影响其实际律吕计算的伟大成果。其开立方术的形成条件已如前述，其实践意义是：在多位数律吕计算中运用时，十分简捷。这种简捷特点，朱氏自己概括为：“（开）立方不显廉法”。这里所谓“廉法”，据《算法统宗》，即“平廉法”，即指 $3a^2$。

《算法统宗》中，所述开立方术的相应过程是：“初商自乘，用三因”，再加上“初商用三因”（即 $3a^2+3a$），作为除数，然后试商，求得次商。此法在理论上严密，但计算过程特别是多位数时比较繁复。如所求立方根位数不多，特别是初商 $\neq1\times10^n$ 或0.9

$\times 10^n$时，以程氏方法试商会比较准确。

4　最重要的新法密率

12. 朱载堉以其简捷的珠算开方术，求得新法密率，最重要者如下：

以1作为黄钟正律之率，以2作为黄钟倍律之率，依次求得十二平均律长度方面的以下三率。

$\sqrt{2}=1.41421356237309504880 1689$（蕤宾倍律之率）

$\sqrt{\sqrt{2}}=1.18920711500272106671 7500$（南吕倍律之率）

$\sqrt[3]{\sqrt{\sqrt{2}}}=\sqrt[12]{2}=1.05946309435929526456 1825$（应钟倍律之率）

应钟倍律之率是长度方面（包括弦律、管律）最重要的新法密率，即十二平均律的任一律和其相邻较高一律的长度比值，亦即长度方面等比数列的公比。朱氏晚年时期称此率为“诸率之母”（《嘉量算经》中卷第六）。

此外还有：

$\sqrt[24]{2}=1.029302236$（十二平均律管律内直径、外直径、内圆周、外圆周的各自等比数列的公比。）

$\sqrt[6]{2}=1.12246204830937298$（十二平均律管律的体积的等比数列的公比。）

5/7.49153538（即$1/(\sqrt[12]{2})^7$，参见《律学新说》点注本算注30），用以代替三分损益律计算中的2/3，以完成相应的十二平均律的律吕计算。

（1986年8月）

（原载《音乐研究》1987年第4期）

朱载堉的落漠坎坷及其启示
——为纪念朱载堉诞生450周年而作

在我国明朝宗室中有一位奇才——朱载堉。他是一位伟大的乐律学家,最重要的贡献是彻底解决了我国律学史上黄钟还原的难题,也即在世界范围内首先解决了十二平均律的理论和计算,为律学史竖立了一块划时代的界石,为中华民族争得了世界文化史上的一块金牌。

他之所以能够解决上述难题,在于他同时是一位算术家。他说:"余为人无所长,惟算术是好,因其所好,而益穷之,以求至乎其极。"(《律学四物谱序》)他首创珠算开方之法[1],用于计算律度,形成了精密的等比数列;另外,又创造了以珠算进行律度方面十进制与九进制的小数换算。以上两项成就对世界数学史作出了贡献。他用81档的大算盘,开平方,开立方,在2(黄钟倍律之率)和1(黄钟正律之率)之间,求出11个数,形成了13个数的等比数列,其精密程度达25位数字,从而完成了黄钟还原的理论和计算。正是这种"至乎其极"的求真精神创造了奇迹。和古代许多律、算学家一样,朱载堉还是一位历学家。在

乐、律、历、算的广阔学术领域，他纵贯古今流变，横穿学科阡陌，理论与实践并重。

1　生前受落漠，身后多坎坷

朱载堉是朱元璋的九世孙，生于嘉靖十五年（公元1536年），卒于万历三十九年（公元1611年）。[2]这时，明代的基业如江河日下，大势已去了。

朱载堉是郑藩世子，享年76岁（虚岁）。由于种种历史原因，有关朱氏生平，无论是文献方面或口碑方面，过去都不曾进行深入挖掘，甚至连他的卒年也不能肯定。从学术上看，他生前备受落漠，身后仍多坎坷。他沥尽心血撰著的《律学新说》、《律吕精义》等，在他71岁高龄时进献给宫廷，万历皇帝谕交礼部处理，结果是不了了之。万岁爷把祖宗的鸿图大业都置之脑后，遑论其它！朱载堉逝世后，万历皇帝赐葬九峰山，赐谥端清，敕建"让国高风玉音坊"；在"旌奖郑世子载堉敕"中，表彰他"敦复伦序，克振纲常"，着眼点乃在于他遵从"钦颁宗藩要例"，奉行"立庶以长"的原则，将郑王爵位让给了同高祖的再从兄弟朱载壐。至于对他的学术成就，则并无嘉奖言词。这姑且算是所谓"生不逢时"吧！

朱载堉去世33年后，明室覆灭。在闯王李自成起义征战过程中，朱载堉终生居住的第二故乡怀庆府河内县（今河南省沁阳县[3]），受到战火牵延。作为200年之久的明室藩王府第，在战火中自不会得到保全，据清初顺治间《怀庆府志》记载说："遭闯逆之变，今府第鞠为茂草矣。"（卷三）在这之前，大概总还会有些朱载堉的手稿、律吕遗物吧！农民在起义浪潮中，无暇区分明宗室一般贵族与其中的学问家，甚至无从了解这类学问家对

他们子孙后代的伟大意义,自然也是意料中事。

朱载堉的学术成果在清代的命运也并未好转。顺治间《怀庆府志》说,关于朱氏著作,“索解人不得”。(卷七)乾隆皇帝御制《律吕正义》则认为,他托名周公之鬴以立黄钟还原的理论,是“饰其词以自文,假其名以欺世。”(续编卷一一八)朱氏托古之意本在鼎新,这种令人生厌的论调可算得是古代“打棍子”的一种形式。几千年来托古立论的何止百数?说朱氏“自文、欺世”的实质性原因,恐怕还在于他违背了“述而不作”的古训。这样一来,还会有几多人敢于逆风而行?难得的是学者江永,他以77岁高龄,在乾隆二十二年终于访得渴望已久的朱氏乐律学著作。他“悚然惊,跃然喜”,赞扬朱氏“律吕真理真数”的计算方法说:“此其取径幽曲,鬼神莫测,虽百思不能到者也。”(《律吕阐微·序》)江永的态度是认真的,他没有放过朱氏的疏误,指出了“算术未精密处”,即其圆周率不及祖冲之的准确。这是一种可贵的科学态度。江永可算是朱载堉的最早的知音。

“五四”前后到30年代,有王光祈等少数人在中国音乐史一类著述中介绍朱载堉。王光祈肯定朱氏十二平均律理论较欧洲为早,并呼吁依照朱氏管律的长度和内径制造十二正律,以验证其是否合理。这一倡议很有见地,但可惜至今尚未能够实现。此外,最有价值的评介论文要算是刘复的《十二等律的发明者朱载堉》(载《蔡元培先生六十五岁庆祝论文集》,1932年)。但刘复接受了朱载堉完全否定三分损益律的看法,比喻之为“甘蔗渣”,未免偏颇。需知朱载堉这方面的片面性,乃是律学史发展过程中难以避免的一种“矫枉过正”的表现形式,现代人自应站在现代高度,无需继承。这一时期,音乐界处在清末乐歌潮流和“五四”新音乐潮流的冲击下,正承受着西方的近代音乐理论的“圣水”,在介绍欧洲式十二平均律音乐理论的同时,往往也会联系到朱载堉。对朱氏律学的研究本已显现出逐步普及并深

人,但是由于民族敌人的铁蹄深入国土,学人无处安放一张宁静的书桌,传统律吕的研究又处在难以为继的状况。

朱氏茔墓所在的九峰山,座落在沁阳县东北山王庄乡张坡村;丹河在它东边湍湍地日夜流过,似乎在向乐律学家倾诉着世事沧桑。附近有一座不甚知名的九峰寺,其中存有记载着朱氏生平的"郑端清世子神道碑",是由明末书法家王铎撰写的,虽刻而未立于墓前,一直到抗日战争初期都安放在一个卷棚顶下。这是一片相当清幽寂静的地方。清代满族武官鄂容安曾写下这样的诗句:"闻钟不见寺,寺在竹林间。"至今茔墓遗址迤南迤东,竹林如带,尚依稀可见。难怪朱氏在58岁那年,选中了这一带作为他隐居著述的地方。他生前自信,他的学说终会有一天被人理解,受到重视。但既然他生前作为世子都无法掌握自己的命运,又怎能预卜他身后的坎坷?在40年代初抗日战争最艰苦的日子里,日寇烧杀掠夺,连这位古代学者也未放过,"神道碑"随同卷棚顶被烧裂了。具有浓厚历史感的老百姓,珍惜地把断石残碑埋入了地下。它今天能否重见天日,尚有待于探索挖掘。

抗战末期到新中国诞生前,风云激变,戎马倥偬,就是音乐花坛也不免硝烟弥漫,难以顾上律吕。可贵的是,杨荫浏和缪天瑞两位先生这时将朱载堉的律学成就分别写进了他们的专著,前者并对异径管律作了相当认真的探讨。新中国诞生后,社会主义文化建设本该逐步正规开展,反而遭受波折的年代,不仅关于朱氏乐律学的论著较少,而且左倾思潮还使得墓中的乐律学家也和今人一起经历着艰难的行程。在50年代末昏头昏脑的"跃进"浪潮中,朱氏墓地的石人石马被毁了。十年内乱中,不但茔墓平了,有的干部甚至于已经动手,想让这些死去了的古代贵族分子"为社会主义捐献"随葬财宝。所幸朱氏墓穴未遭到进一步破坏,真是托上天保祐!

拨乱反正,时来运转,使朱载堉在天之灵最为欣慰的算是80年代的事了,落漠坎坷熬到头了吧!由于天津一位退休工人梁易同志的倡议,1984年初冬全国音协等单位为他的著作《律学新说》成书400周年举行了纪念会,并同时举行了"全国第一次律学学术讨论会",还决定了1986年纪念他诞生450周年。律学研究作为社会主义音乐文化建设的组成部分,提上了日程。

当我们简略地回顾了朱载堉生前和身后的境遇以后,不禁要想:他究竟是怎样成长的?他在学术上遭遇到落漠和坎坷,社会性的根本原因究竟在哪里?

2 "重道轻器"的历史重负

学识丰富、思想锐敏的朱载堉,对他所走的道路有着明确的自觉。且看他的自述:"若夫礼乐气象、律吕名义,则缙绅先生类能言之。凡非数术音声之技,兹并不述,所谓各志其志而已。"(《律学新说》卷一)这里,"律吕名义"指的是宫廷礼乐等等所必须遵循的律吕规范。可以看出,朱载堉决心和缙绅先生们走两股道,他颇以从事"数术音声之技"而自豪。引申说来,缙绅先生们研究的是"道",而他研究的则是"器"。在我国漫长的封建宗法社会里,这两类知识分子被区别得相当清楚:重前者,轻后者。"重道轻器"的无形势力和影响何其根深蒂固!在封建帝王看来,儒者大体有三等:经学之儒、文学之儒和数术之儒。第一等是协助安邦治民的;第二等是修饰文采的。至于搞数术即科学技术的,只能算是第三等;其中的极少数虽也可能参预律历大计等,因而地位较高,但和第一等也是无法比拟的;至于末焉者流甚至只能和讲述阴阳灾祥的卜者相者为伍,和专供贵人取乐的滑稽弄臣并列。而且所谓"数术",大多属于致用,

纯粹理论、基础理论则往往更无地位。在这样一种历史传统中，朱载堉生前身后的落漠坎坷难道是偶然的吗？难道仅仅是“生不逢时”吗？难道仅仅是万历皇帝一人的罪过吗？不，都不是。

传统一旦形成，则难以改变。消极性的盘根错节，尤其如此。两千余年来的尊孔崇经，千余年来的科举制度，特别是明清时期专以八股取士，不知使得中华民族多少科技精英落漠坎坷，甚至毁于萌芽。如果我们翻翻正史、地方志，看看古代学府里祭祀的灵位，都不难体会到这一点。例如，县学里祭祀的有至圣孔子、亚圣孟子，以及复圣颜子、述圣子思、宗圣曾子等等，哪里有张衡、张仲景、刘徽、祖冲之、贾思勰、一行、郭守敬、李时珍等人的地位？要感谢“废科举，兴学校”，因为这种变革毕竟多少改变了第三等儒者的社会地位。“五四”新文化运动高举“民主”和“科学”的大旗，建立了不朽功勋。但至今为止，我们对于封建的愚昧的传统影响仍然不可掉以轻心。如果从上述历史背景来观察朱载堉，他甘愿入伍于数术之列，和缙绅先生们“各志其志”，不正是由于他一身焕发着不可多得的追求科学的锐气吗？求真的精神、坚强的意志和充分的信心，渗透在他的著作的字里行间，这正是作为科学大师最可宝贵的品格。

3　方正刚强、放达超脱的性格

朱载堉虽出身贵族，身世却不免令人凄怆。他的父亲郑王朱厚烷是个尊崇儒学而又耿直的人，曾进“居敬、穷理、克己、存诚”四箴，奉劝嘉靖皇帝“修德讲学”，不要信奉神仙和大兴土木，为此惹恼了皇帝。后来，朱厚烷的从叔朱祐橏(zhǎn)利用此事以泄私愤，罗织 40 条罪状，诬告他“叛逆”，朱厚烷遂被软禁在凤阳达 18 年之久。父亲在学术上的启蒙中断了，当时年方

15岁的朱载堉会在心中升起满腔怒火的吧！他为此筑土室于宫门外，席藁独处者19年。他立志潜心律算，甚至谢绝议婚。直到穆宗隆庆四年他父亲冤狱得伸，并且母丧除服，他已35岁的时候，方才婚娶。对照“三十而娶”的古训且已过之，韶华岁月，情感上的酸辛和学术上的发奋，曾流出几许泪水？如果把朱厚烷和朱祐橏的矛盾不分是非，单纯说成所谓“皇族内讧”，则不完全符合历史实际，也会妨碍正确分析朱载堉性格形成的历史因素。

朱厚烷曾经师友于怀庆府儒者何瑭，从而影响了朱载堉。朱载堉在著述中屡次表达他对何瑭的尊崇。学术上的影响这里不谈，性格上的潜移默化也是非常可能的。何瑭曾在明武宗时做官，为人也很耿直。当时宦官刘瑾擅权，词臣多屈膝求见，接到赏赐的宫扇则再跪拜谢。而何瑭见刘瑾独长揖端立，对那种阿谀丑态则斥之曰：“何至尔尔！”

青年时期的朱载堉自号狂生，又号山阳酒狂仙客。山阳县名源于汉代，属当时的河内郡，是三国魏时名琴家嵇康流寓之地，就在朱载堉第二故乡附近。嵇康、阮籍等竹林七贤，在此纵酒狂啸，遨游悲歌，抚弦吟诗，一吐抑郁，曾使青年朱载堉胸中掀起无限波澜吧！他之所以坚决放弃郑王爵位，表面上看是尊崇封建法统，骨子里的根源可能在此。

还有，那九峰山本是太行宛延；从河内西望济源一带，就耸立着王屋。愚公移山的传说就在这里展现。当朱载堉算珠走盘的时刻，会不会正在焕发着从愚公感染而来的毅力？

倏忽往事数百年。当我们今天学习朱载堉律学时，除了历史验证的需要，自然没有人再去拨弄81档的大算盘。计算器在手，不过举手之劳。即或验证其精密的25位数字，用现代计算技术也不会是什么十分复杂的事情。但这并不能说明朱载堉已被历史所淘汰。不，他的《乐律全书》像是文化银河中的一颗明

星，历史的启迪力量是无穷的。他那博大精深的著作检验了中国乐律学史的几乎全部成果，广泛的意义尚有待开发，对于今后乐律学的发展也有着重要的启示，因而值得我们重视。当我们献身四化的时候，想到他那落漠坎坷的身世，战胜逆境的勇气，克服困难的毅力，就会在心中升起一股历史的暖流，增强了我们的求真勇气、创新精神和民族自信心。

借古人酒杯，浇胸中之块垒，这是诗人的灵感在飞跃。而人民的史臣应该做的，则是拂拭古老的酒杯，倾进自己的热血，浇开积淀的坚冰，帮助历史潮流涌进。

---

(1)文慈2003年10月补注：这一说法误。本人的说明见本书文章《简评朱载堉纪念大会中的〈函告〉》末段。

(2)其生平参见拙稿《朱载堉年谱》，将刊载于《中国音乐》1986年第2期(文慈2003年10月补注：本文集已收录该稿)。

(3)笔者在赴河南沁阳县调查朱载堉生平事迹和茔墓遗址的过程中，得到该县干部齐天昌、贺棠宗、邓宏礼、赵玉良等同志的支持和协助，谨此致谢。

(原载《人民音乐》1986年第6期)

关于朱载堉的释文的订正意见

对待我国明代伟大的文化名人、乐律学家朱载堉的生平及其学说中的概念,应持慎重态度,准确记述,自不待言。现主要针对重要辞书中存在的疏失之处,提出三点订正意见。

1 朱载堉是哪年逝世的?

刘复(公元1891年—1934年)认为,“卒年不可考”。(《十二等律的发明者朱载堉》,载《蔡元培先生六十五岁庆祝论文集》,1932)1979年版《辞海》第187页、1980年版《辞源》第1510页和1984年10月版《中国音乐词典》第513页,所载“朱载堉”条均认为是:约1610年。其实,朱载堉的卒年本有文献可据,十分明确。《郑端清世子赐葬神道碑》(朱载堉为郑藩世子,谥端清)记载说,他卒于万历三十九年(辛亥)四月,即在公元1611年。(至于卒日,虽有记述,但由于古代天文历法术语复

杂,尚需进一步考证,才可望定论。)《神道碑》残碑最近已挖掘出,存河南省沁阳县博物馆。其文字可见康熙三十二年《河内县志》卷五、乾隆五十四年《怀庆府志》卷三十一、道光五年《河内县志》卷十八。这三种文献与残碑存文关于逝世的年月日均一致。朱载堉生于嘉靖十五年即公元1536年,卒于万历三十九年即公元1611年,故终年应是76岁(虚岁)。上述残碑和三种文献对终年均如此记述。

2 朱载堉和明代学者何瑭是什么关系?是否向何学过天文算术?

上述《辞海》和《中国音乐词典》的释文均认为,何瑭是朱载堉的"舅父"。这是误解。《神道碑》载:朱载堉的生母姓高,继母姓王;而其发妻则姓何。舅父之说,可以否定。那么,朱载堉与何瑭有无亲属关系,是什么亲属关系?在《律吕精义·序》中,朱载堉称何瑭为"外舅祖"。古称"外舅"即今之岳父,而非今之舅父。《尔雅》卷四载:"妻之父,为外舅",可以为证。可见何瑭是朱载堉的岳父的祖父。另一条证据见于《神道碑》:"御轮于何文定公瑭之孙女,则公年三十五也。"意思是说:"朱载堉驾着车迎娶何瑭(谥文定)的孙子的女儿时,已经是三十五岁了。"或问,何瑭会不会是朱载堉的岳父之父,是他的祖父辈?不会。这里的孙、女,均为古汉语中常见的单音词,不能按照现代汉语多音词的"孙女儿"来理解。如对以上两条证据还不大放心,还有第三条更明确的证据见于《进历书奏疏》。其中朱载堉说:"先臣南京都察院右都御史何瑭,乃臣外舅江西抚州府通判何谘之祖也。"如把句中的官职省略,说的大意就是:"已去世的何瑭,乃是我的岳父何谘的祖父。"这里,"我的岳父(臣外舅)"与"何谘"是同位语关系,不可能作其它解释。因此,据此

三证，何瑭是朱载堉的岳父的祖父，无任何疑义。上述《辞海》等释文的误解，曾引起河南省沁阳县、武陟县何瑭后人的怀疑，理所当然。最后，还有一个可能令人多虑的年龄问题，也需说明为妥。何瑭（公元 1474 年—1543 年）长朱载堉 62 岁，高三辈，邻代的年龄差数平均近 21 岁。但还应估计到朱载堉是 35 岁才娶亲，大概会比妻子何氏年长不小。姑以何氏出嫁时年 20 岁计，她比其曾祖何瑭小 77 岁（35 - 20 + 62），邻代的年龄差数平均近 26 岁。这两种计算结果都合乎明代社会婚姻习俗，后一种估算大概更为接近实际。由此也可反证，认为何瑭为朱载堉的"舅父"之不合乎情理。

至于朱载堉是否向何瑭学过天文算术的问题，1979 年版《辞海》的释文予以肯定。这不符合史实。据笔者所知，最早撰文订正的是赵后起同志，文载《人民音乐》1983 年第 2 期第 42 页。但赵文可能没引起应有的重视，以至在 1984 年 10 月版的《中国音乐词典》中又重复了误说。赵文的主要论据是朱载堉在《进历书奏疏》中的自述："臣父恭王壮年，盖尝师友于瑭。臣虽未获面觌（dí），而亦幸私淑焉。"大意是说："我父亲恭王壮年时，曾以何瑭为师为友。我虽未曾亲自得到何瑭的面授教诲，但有幸学习过他的学说，心中尊他为师。"何瑭去世时，朱载堉八岁。他是后来从父亲那里接受何瑭的学说，成年时才接触到何瑭著作的。这些情况，除《进历书奏疏》外，朱载堉在《律学新说》卷一首段等处也叙述到。这里重提赵文旧话，再次期望引起重视。

3 朱载堉首创的概念"新法密率"，究竟何所指？

《辞海》第 182 页和《辞源》第 1630 页的"乐律全书"条，以

及《中国音乐词典》第 513 页“朱载堉”条，均认为：新法密率即十二平均律。这种提法值得商榷。朱载堉计算出多套新法密率数值，为十二平均律律制的具体体现。粗疏看来，上述释文似可成立。但仔细考虑，新法密率和十二平均律这两种概念，则有具体性律数或率数和概括性律制之差别。上述最后一种辞书还将“新法密率”误写（或为误植）成“新法密律”，不但不符合朱氏原意，也意味着将具体性律数或率数和概括性律制混淆。《中国音乐词典》另在第 433 页左栏解释“新法密率”说：朱载堉把十二平均律的“生律法的数理原则称作‘新法密率’”。我认为，这种解释也并不确切。朱氏十二平均律的生律法的数理原则在长度方面应该是：始以律数比值之等同求得等程分割二律数成二倍关系（黄钟倍律和黄钟正律）的音程，进而以此律数比值等同则等程的原则，逐步建立律数构成等比数列的十二律及其扩展。说得简要些，即：以律数比值等同，求得等程分割。例如律长方面，以“黄钟倍律：蕤宾倍律 = 蕤宾倍律：黄钟正律”之数理原则，求得黄倍至黄正的等程分割，从而得出蕤倍律数；同理，再求得蕤倍至黄正的等程分割，从而得出南吕倍律的律数；进而以“南倍：无倍 = 无倍：应倍 = 应倍：黄正”之数理原则，求得南倍至黄正之三等程分割，从而得出应钟倍律的律数。（《律吕精义》内篇卷一第三）

朱氏的长度方面的生律法数理原则，可以兼括弦律和管律；同时在理解上也可以引申到管律的内径、外径、内周、外周（各该项的黄钟倍律和黄钟半律二律数成二倍关系），面幂（该项的黄钟倍律和黄钟半律二律数成四倍关系），以及实积（该项的黄钟倍律和黄钟半律二律数成十六倍关系）。

正是运用上述数理原则得出的十二正律以及相关的倍、半诸律的律数或率数，朱氏才称之为“新法密率”。新法密率是朱氏生律法数理原则所产生的数值结果，它本身并不能称作是生

律法的数理原则。例如,当黄倍长2(尺)时,应倍则长为1.059463094359295264561825(尺)之数(《律吕精义》内篇卷一第三);当黄钟之率为10亿时,仲吕之率则为7.49153538亿之数(《律学新说》卷二纵黍横黍约率密率算法);当黄倍内径为5分时,大倍内径则为4.857659705768029分之数(《律吕精义》内篇卷三第五之下);等等。这些不同型态的律数或率数很多很多,朱氏均称之为"新法密率"。这里附带谈到,朱氏晚年时,进一步认识到上述应钟倍律长度密率的特殊重要性,称它为"诸率之母"(《嘉量算经》中卷第六),实质上业已指出:十二平均律任何律位数的任何一套长度数值所形成的等比数列,其公比都是"诸率之母"——$\sqrt[12]{2}$。也就是说,他对自己创造的新法密率进行了明确的筛选,强调了公比的意义。

本文揭示的疏失,其成因不一,自不宜事事苛求。但学习一点朱载堉的求真精神,共同来订正史事的纰漏,当为我们今日用以纪念朱载堉的必要的实际工作之一。

(1986年10月12日)

(原载《音乐研究》1987年第1期)

简评“朱载堉纪念大会”中的《函告》

1986年9月间，在河南的郑州和沁阳两地连续举行了“纪念朱载堉诞辰450周年学术讨论会”。河南省领导方面很重视，有音乐、文艺、科技、历史、文化、教育各界人士参加。朱载堉，是作为中国历史上的一位文化名人、科学家、音乐家来纪念的，这样就比1984年11月纪念其《律学新说》成书400周年的意义，有了进一步的扩展。这次会议收到了良好结果，在鼓舞人们的爱国主义热情和民族自信心方面，在激发人们尊重科学和求实精神方面，都产生了积极的社会影响。会后，《音乐研究》1987年第1期发表了《朱载堉研究论文摘编》（第108页，由于页码倒错，实际应是109页），并在“按语”中说，目的是“促进这方面的学术研究与争鸣”，也收到了良好的社会响应。

事情已经过去七年多。虽然我在该“学术讨论会”当时和会后都曾就评价朱载堉的问题谈过些个人意见，但有关不准确、不符合史实的学术性断语并未得到纠正，因此在今天旧话重提，仍有现实意义。固然，学术性问题有时不必强求一致，可以存

异,但经常性的“研究与争鸣”却为推动学术发展所必需,也为改进工作所必不可免。更何况,“朱载堉海内外学术研讨会”正在准备之中[1],因此本人这里响应《音乐研究》“按语”的提示,或未为迟。

我提出商榷的问题,是针对上述《摘编》所摘引的“朱载堉纪念大会”的《函告》,即其中所谓“朱载堉发现、发明、创造的六个世界第一”中的部分内容。首先需要向读者说明的是:《摘编》所引完全正确,不存在任何问题。再者,本文不拟全面涉及《函告》,以利简省,敬希谅解。至于朱载堉的伟大贡献,无需在此论述。

一、《函告》中说:是朱载堉“第一个创造出按照十二平均律原理发音的乐器——弦准”。准确地说,应是朱载堉设计的弦准,第一个采用十二平均律弦律的数据。再者,弦准是为乐器制作、演奏时定音使用的定音器,它本身并非乐器,称之为乐器不妥。这一项成就从属于《函告》所提到的第一项“第一”,是朱氏十二平均律理论体现的一个方面。

二、《函告》中说,是朱载堉“第一个发现‘异径管律’的规律”。在这里,朱氏在“十二平均律异径管律”方面的理论贡献,变成了“异径管律”方面的贡献,“十二平均律异径管律”的外延被扩大了,“异径管律”于律制无所依托,好似空中断了线的气球,“规律”又何从谈起?那么,会不会只是概念表达不清楚?我认为还不仅如此。即或《函告》原意拟指“十二平均律异径管律”,那么是否只有惟一的一种规律(数据)必须遵循?据我所知,十二平均律管律的同径和异径问题、数据问题十分复杂,在实践上理论上都仍在探讨争议之中,尚无公认结论。我们肯定朱氏在十二平均律管律学说方面的重大贡献,还不等于能够肯定十二平均律管律只存在惟一的一种客观规律,更不等于能够肯定朱氏数据就是这种客观规律的一种体现。

三、《函告》中说:是朱载堉"第一个在算盘上进行开方计算"。此说不确。朱载堉使用算盘开平方、开立方,计算成果之精密程度空前;而且在算盘上用归除法(不用商除法)开平方首见于其著作《算学新说》(1603 年刊刻);均为史实。但他却并非是"第一个在算盘上进行开方计算"的人。根据有二:(1) 朱氏在其《算学新说》篇首,即申明其(珠算)算法之新,有别于旧法,是包括了开方内容在内的,而且他也总结了他的开方新法的特点——所谓"平方不用商除,立方不显廉法之类"。(参见拙稿《朱载堉珠算开方术述评》,载《音乐研究》1987 年第 4 期)可见他的开方"新法"之前是有开方"旧法"的,而且"旧法"不可能是指筹算,而是指当时业已流行的算盘上的计算的。(2) 据华印椿《中国珠算史稿》(中国财经出版社,1987 年 12 月)下编第十一、十三两章,早在朱载堉生活年代(1536 年—1611 年)之前,王文素的《新集通证古今算学宝鉴》(1524 年, 据余宁旺主编《中国珠算大全》[1990 年 5 月],手抄孤本藏北京图书馆)就已经著录用珠算开平方开立方的方法。

四、《函告》中说:是朱载堉"第一个得出求解等比数列的方法"。这一说法将泛指的"等比数列"看成是有待算解的难题,只可能要末使读者无法理解朱载堉的成就,要末使读者否定《函告》的说法。因为,如果是就一般性等比数列的例题算解而言,以我国数学史来说,早在《九章算术》(约东汉成书)卷三中就有记述了;如果是就等比数列的一般性质、公比、求和等等算解而言,在西方则从古希腊数学家欧几里德(约前 330 年—前 275 年)、阿基米德(前 287 年—前 212 年)时期就开始了研究(参见袁小明编著《数学史话》[1985 年 3 月])。如果《函告》原想表达的是十二平均律数据的特定等比数列的计算,即在 2 和 1 之间插入 11 个数以构成 13 项的等比数列,或是指两次开平方、一次开立方以求得 13 项的等比数列的求解方法,那么也只

是求解个别限定条件下的等比数列的问题，则原语句不仅是有语病，而且也是夸大了的不当提法。这样反而把朱氏的成就消融在扩大了的外延之中。

总之，我认为，纪念朱载堉无疑应该严格遵循他一贯倡导的求真务实的精神。有必要指出，在1986年9月以前就已经出现过对朱载堉的不符合史实的评价，我个人就曾接受并介绍过朱氏“首创珠算开方之法”这一错误论点（见《人民音乐》1986年第6期第31页左栏第2段），这是应该引以为训的。《函告》的“六个第一”里有四个第一值得探讨，有文字表达上的问题，有涉及古代音乐术语的诠释问题，也有掌握史料不足产生的问题，也有评价不实的问题，有的本可以避免，有的较难避免。最主要之点是，学术性工作应该实事求是，力戒虚浮，力避慌板走调。笔者本着对朱载堉伟大学术贡献的一片赤忱与敬意，继八年前的刍议，再述己见，祈望识者有以教正。

（1）文慈2003年10月补注：该研讨会后来因故不曾举行。

（原载《音乐研究》1994年第3期）

标点注释朱载堉《律吕精义》的概况和感想

——为第三届律学学术讨论会而作

明末朱载堉将其毕生学术工作的结晶《乐律全书》，在万历三十四年(公元1606年)进献给朝廷，其中和律学有关的著作有四，即《律历融通》、《律学新说》、《律吕精义》和《算学新说》。《律吕精义》是中国传统乐律学领域集大成的著作，特别是以其新法密率，即现代通常理解的十二平均律律制的精详理论和数据，震惊世界乐坛。在《乐律全书》以外的朱氏著作中，还有乐律学重要成果。就我所知，朱氏进献《乐律全书》以后，在其去世(1611年)前一年完成的《嘉量算经》的中卷里，又进一步指出，“黄钟为诸律祖，古今所知；应钟为诸律母，古今所不知”，因此他赋予应钟“通长之率”以“诸律之母”的概念。我理解，这一“诸律之母”，或可简称之为“律母”或“母率”，实际上即是形成等比数列的十二平均律诸长度的公比。这一成果在以往朱氏著作中不曾出现，它把以往著作特别是《律吕精义》中多种繁复的比值，从根本上简化了。

1984年初，由于郭树群同志的推动，根据教学工作的需要，

我开始标点《律学新说》。同年11月，适逢“纪念朱载堉《律学新说》成书四百周年及全国第一次律学学术讨论会”召开，遂促成该书的标点注释本在1986年秋得以出版。1987年，我又写成论文《朱载堉珠算开方术述评》，用以诠释朱氏的《算学新说》，其中主要是采取图解和现代算术解译的方式来诠释“新法密率”的计算步骤，这是因为这种方式要比标点注释的方式更适合该书的性质。再后，就是断断续续至今年，长达几近十二载之久的对《律吕精义》所作的标点注释和出版过程。这样，朱氏《乐律全书》中有关律学的四部，我就完成了其中三部的诠释。至于剩下的一部《律历融通》，由于需要在传统历学方面的深厚根柢，而这是我至少在短期内难以解决的，加以还考虑到其它工作计划，因此就放弃了对它的诠释工作。我相信，不会太久，总会有人来着手的。

对古代典籍进行标点注释工作，对我来说是件非常繁难的工作。从明代朱氏的文字来说，相对而言，虽然并非十分艰深，但是《律吕精义》所涉及的古代文献和理论，却往往使我迷途棘手——文、理两方面的基础知识都欠缺，既欠深度，又欠广度。我常想，我之所以在生命旅途的十多年中踏进了这个领域，是由于历史机遇的偶然，而并非是由于我个人具有特别优越的条件。

《律吕精义》引用了大量的古代文献，而当时的撰著习惯大多是只交待书名而不注明篇章，甚至书名也不交待，同时引用的文字又常常和文献原文有出入，所据文献的版本往往又难以判明。这样就为标点注释带来许多困难。但是，考虑到应该尽量减少读者在研读时的困难，首先就需要尽可能将朱氏所引文字的出处查清注明，这样就要做许多繁细耐心的工作。在这方面，刘勇和苗建华两位同志付出了大量的精力。

同样，为了减轻读者的困难，我还决定将所有可以用现代算式来表述的文字，均加上算术注释并附以必要的图形。

以上两个方面与《律学新说》点注本的做法一致。此外，比《律学新说》点注本增加了五种索引——“主题索引”、“人名索引”、“普通语词、成语典故索引”、“乐、律、历、算、舞诸学语词索引”、“文献索引”。这些索引虽然会有不尽人意的地方，但我想总会为读者带来一些方便，“有胜于无”。

最重要的是标点和注释工作本身。这方面虽有点注《律学新说》的经验积累，但是学无止境，仍然距离得心应手甚远。朱氏乐律学著作不比著名的经、史、文学，它没有前人点校注释的基础。正史中的律书、律志虽有标点本可供参考，但注文又常常过于简略，因此古代乐律学常被称为所谓“绝学”。这种客观情况当然不宜强调，主要原因还是自己的功底不足。因此我又始终感到，标点注释过程，同时也就是一个学习的过程。

例如：朱氏原文有“明良之歌”的提法，曾使我百思不得其解。而责任编辑许在扬同志指出，它源于《尚书·益稷》“元首明哉，股肱良哉”之句，遂使我豁然开朗。这说明许在扬同志深厚的文献修养，使我获得教益。所以第181—182页的注文，实际上是源于许在扬同志的诠释。如此等等，这里难以尽述。因此这本《律吕精义》点注本，实际也凝结着许在扬同志以及我的助手们的心血，而并不完全是我一个人的成果。责编许在扬同志，对这本书详阅精审，这是我在和他多年工作交往、同时也是学术探讨中体会到的。他对于《律吕精义》标点注释稿的批注，表现出高度的学术审阅水平和责任心，给我留下深刻印象。

有学者说，标点工作中专名号的确定牵涉的知识十分广博，往往最为繁难，这是经验之谈。有时确是经过反复查对斟酌才能确定。例如，出自《论语》的“乐则韶舞”四字，“舞”字究竟是否应该附以书名号？吉联抗先生译注的《孔子孟子荀子乐论》本不加，而杨伯峻的《论语译注》则认为，此“舞”字指作品《武》，应加书名号。谁正谁误？不属于两可，只能从一。因此，

我只好把《论语》等查阅一番。了解到,《论语》中《韶》凡三见,另两处均用单名,不附“舞”字,因此这里将“舞”理解为“乐舞”之“舞”,可能有误。再进一步考虑,其它古籍称《韶》时,或用单名,或用《大韶》、《箫韶》等,也记不起有“《韶》舞”用法。因此,吉本《乐论》中“《韶》舞”的标法很可能失误,决定不从,而从杨伯峻。如此等等。

在先辈学者的成果中,有不少做法已形成通例,值得重视和吸取。这方面经过反复参照,也感到有不少收获。例如,依据《辞源》释文写法,对典籍的名家注、疏,应以专著看待,因而这二字大多需要加上书名号;又如标写注文序号的位置问题,我是依据《史记》中华书局点校本的原则,——语句中间个别语词等需加注释的,随文附上注文序号;句末注释全句的,则注文序号放在逗号或句号之后而不应是其先。如此等等,不能认为它们属于末节而等闲视之。

限于我的水平和精力,注文难以令人满足和满意。误注、误释在所难免,漏注的情况就会更多了。

工作中遇到各种问题,包括断句和注文中的难题,以及资料出处、算注、索引等等,常常顾此失彼,难以兼顾。又由于是繁体字竖排本,校对难以找到适应的人选,也只能由我负责。虽说有助手们大力协助,但在原著、初稿、修改稿、定稿、数次校样、图谱之间,反反复复订正核对,包括对原著的校勘、各种格式规范的检查等等,次数难以计算。另外还遇到电脑按竖排本输入繁体字,发生传统书名号难以和文字对应整齐的技术难题,以及存盘文字不稳定,会出现意想不到的变动和差错等等,这一方面给编审工作增加了本来无需乎承担的麻烦,对我个人也难免会促成“不自量力”的自我嘲讽。为尽量弥补由于我工作流程不扎实因而造成“欲速则不达”的后果,我虽然视力在不断衰退,总还是以谨慎从事自勉,弥补某些失误,以尽量减少出版后的遗憾。

关于出版《律吕精义》点注本所需补贴的问题,全国音协的领导同志、艺术研究院音乐研究所已故前所长黄翔鹏以及王子初、张振涛诸同志,人民音乐出版社的许在扬同志,等等,都曾十分关心并具体为之谋划、奔波。可惜好事多磨,初愿终未能成就。最后是由中华民族文化促进会提供了原定数额的出版补贴。自然,人民音乐出版社从一开始就已准备在巨额投资上作出牺牲。这两个单位为了这本具有重要历史文献价值的著作的出版,都做出令人钦敬的贡献。

《律吕精义》点注本的工作虽曾纳入"乐律学史课题组"的计划之中,实际上也确实得到组内同行们的关心与帮助,但是由于后来的出版工作与艺术研究院脱钩,因此原定作为"代序言"的黄翔鹏先生撰写的"乐律学史课题组""初步构想"一文,只好删略。此事非我所愿,令人遗憾。

维护并发扬民族文化优秀传统,是多年来我们在报刊上时常见到的号召和呼声。而与此相伴,从《律吕精义》开始标点到出版的近十二年间,下海从商的热浪滚滚而来,辐射天地,无孔不入。这二者之间似乎协和,而又不那么协和。对个人来说,我常想,人生各有机遇,各有定位,道路虽然往往难以强求,也难以褒贬,但是生命的价值取向则都在于"创造"而非其它。我偶尔也遐想,朱载堉让爵不袭,和巨大算盘终生相伴,他曾经怎样认识生命的价值?而在当今之世,朱载堉这位瘦骨嶙峋的灵魂,在商品大潮中同样的也肯定没有什么竞争力,既不可能为"经济唱戏"搭起令人眼花缭乱的舞台,他的著作也难以直接而迅速地转化为生产力。但是其历史性国际性的学术地位无可动摇,他是可以鼓舞民族自尊心自信心的祖国杰出人物之一也无可怀疑。在当今的历史条件下,"创造"活动与市场效益、金钱效益有时虽是正相关,有时甚至常常却仍然会是负相关。正是由于对以上种种现实的认同,我十分珍惜和朱氏"神交"的这一机

缘，因而得以从纷扰中寻得宁静，从苦寂中尝到甘饴，一扫虚浮，奋志求实，以不辜负历史降临到自身的偶然。当古籍整理的书案在我们面前展现，它直如古迹斑斑的祭坛，从业者需要大澈大悟、净化灵魂，方能献身。

作为历史文化名人的朱载堉，理应被更多的人们所了解，同时也应进一步深入到国际文化论坛，以消除人们对他的隔膜与误解。从这一视角看，《律吕精义》的点注工作不过是一项基础工作，希望它能够为深入的专题研究和普及工作提供较为便利的条件。

当点注工作终于结束，因而我略感欣慰又有些忐忑不安时，就自然而然怀念起我中学时期的老师们，特别是国文老师裴汇川（学海）、王荫浓和数学老师杨学涵诸位先生。他们还健在么？但愿如此。在我青少年时期，正是他们给我打下了必要的有关知识的牢固基础，训练了我的思维，并同时培养了我的毅力。

（原载《音乐艺术》1999年第1期）

当前中国音乐史学的发展和史学方法问题[1]

1

研究音乐史,自觉或不自觉,总要受到史学方法的引导和制约。史家采用什么史学方法,一方面和其所研究的对象相联系,同时也要受到其史学观念和史学目的的影响。至于说到比较系统的史学方法论问题,在目前的中国音乐史学界似乎还提不到日程上。

在中国长期的封建社会时期,史学总要提供"资治"的借鉴,从属"教化"的需要。统治者以"教化黎民"为己任,从而把史学视为经世借鉴之学。官方尊史、修史,促进了史学的发展,在世界上独树一帜;同时在贯彻主流思潮方面却限制了史学的独立地位,常常使之成为传声的仆役。上述积极的和消极的两种传统对后世的影响,可以说是相当深远。

大约在本世纪50年代末期,出现了"古为今用"的提法。"文化大革命"初期的1967年6月17日,它又以毛泽东"最高指示"

的形式在中央党报上刊载,对史学和文艺创作等方面都曾发生过深远的影响。今天,在史学领域是否继续延用“古为今用”作为指导性方针,或确定为史学目的,以及如何解释它才堪称正确可行,似乎是个见仁见智的学术问题。但从历史实践来检验“古为今用”这一本应正确诠释的原则,它在史学界产生的影响确实是消极作用与积极作用并存。从消极方面的作用来说,例如“文化大革命”中在史学界发生的所谓以“儒法斗争”为纲的贯彻,在音乐学界所谓《霸王卸甲》与《十面埋伏》代表儒家与法家两条政治路线的鼓噪,可以说明当时“古为今用”的原则确实已经被江青之流用作满足其政治野心的招贴。我以为,回顾并反思一下这一类的消极现象,以求正确理解“古为今用”的原则,是有益的,特别是对于那些在“文化大革命”时期尚未进入音乐学专业领域或当时尚未成年的中青年音乐史学者来说,尤其必要。

实际经验业已提示我们,研究史学的目的和方法诸问题,首先要考虑到史学的独立学术地位这一前提。这里所说的独立地位,并不意味着史学有可能摆脱现实,超然物外。

今天的史家大多重视反映客观真理,努力探求历史真相,研讨其发展规律,以求其成果产生积极的社会功能。有此前提,政治家可以从史学成果汲取有益的规律和经验,以利治理国家;教育家也可以从中汲取成果,启迪人民。史学在客观上所具有的这种积极的社会功能,正是史家建立为社会主义服务的良好心态的依据。这和盲目地“从上”、“从众”、“望风使舵”完全是两回事。分析史学的这种社会功能和史家的主观愿望,很必要,很重要。史家意识到上述特点,才谈得上“百家争鸣”,推动史学健康地发展。

从史家的心态来说,应该坚持追求真理的独立意志,不委屈求全,不随波逐流,然后才谈得上有效地服务于社会的可能性。一定的文化是一定社会的政治和经济在观念形态上的反映,这

是个正确的命题,但是这并不意味着音乐史学的任务必然紧跟具体的政治经济的潮流或政策。考虑到“文化大革命”中《霸王卸甲》和《十面埋伏》所谓“儒法两条路线的斗争”,重提学人的心态问题以自戒互儆,或不为过虞。唐代史学家刘知幾提出学者应该具备史才、史学、史识,清代史学家章学诚又提出史德,历来受到史家的重视。我以为,特别是其中的史识和史德两项的磨炼尤其重要,当然,今人的标准已经较古人有所发展,应该有着适应时代要求的新理解。

2

十年来的中国音乐史学,虽有起伏升降,阻塞曲折,总的看是在向前发展,趋向繁荣,它本身并不存在所谓“史学危机”、“夕阳学科”的问题。在古代史领域,兴旺景象表现在诸如古谱解译,古曲谱整理,古文献译注,音乐思想和音乐美学探索,乐律学,音乐文物考古研究等等方面;在近现代史方面,兴旺景象特别表现在对于清末以来西乐东渐的探讨,对于若干音乐家的重新评价等;至于和民族音乐学交叉领域的研究,如地域色彩区、丝绸之路音乐文化、西安鼓乐、福建南音、少数民族音乐等等,成绩也相当显著。

繁荣景象的成因值得分析。一是“文化大革命”的政治禁锢解除,潜力抒发,对于长期被遮掩、被扭曲的史事和积案,人们得以回味反思,例如对于赵元任、马思聪、江文也的研究和评价。二是对外学术开放与交流,以及国内文化热、中西文化比较热的探讨,使学人眼界放宽,例如从比较音乐学发展的历史角度重新评价王光祈,从现代音乐美学家汉斯立克的得失观照嵇康的贡献与局限,等等。三是立足于对华夏音乐文明未来的严肃思考,

回顾历史，形成了若干热点，甚至已产生分歧和争论。例如，出于寻根溯源，故有古谱、古文献的解译整理，出土乐器和古老乐种的研究；出于探求音乐传统之正反得失，故有《乐记》之论辩；出于探求传统音乐思维的特点，或联系着当代创作的流向，故有古代宫调、乐制律制形态的研究；等等。以上所述三种原因，不过其大略，还有其它。就是这三种，也是互相联结，密不可分。也许可以认为，第三种原因是促成十年来中国音乐史学兴旺发达并将持续久远的根本动力。

通过以上叙述和分析，可以再提出两个问题加以探讨。第一个是，社会现实需要推动史学发展和史学的客观性问题。第二个是，研究课题的多向发展促成史学方法多元化的问题。

3

社会现实需要推动史学发展，应该是个正确的命题。史家在社会现实生活中的思索、价值判断，常常会推动他从客观史实中选择探讨的目标。从这方面看，近年来常被介绍的意大利现代哲学家 B·柯罗齐的论点——“一切真历史都是当代史”，是有道理的。但其实质性含义——没有客观性的史学，即客观史实及其发展规律不可能被认识，这样的取消主义悲观结论，却是不能令人同意的。

的确，人类的史事在不断流逝，永不复返，而且永远不可能再现。而史事记载又无不经过人们的筛选，打上人们的主观烙印，似乎并无真实的可以凭信的绝对客观的史籍可言。但是单纯地完整地记录或再现客观历史真相，可以说是难乎其难，甚至是不可能的，而且它也并不应当确定为史学的目标和任务。再说，史事流逝不返的特点，并不妨碍人类从本质上认识自身的历

史,探讨历史发展的规律。史学,并不总是要求史家对史实无分巨细,竭泽而取,才堪称尽职尽责。应该承认,逐步掌握更丰富的史实,探寻更深层的历史发展规律,是有可能的,也是符合史学史发展的实际的。所谓掌握足够的史料只是相对的。应该承认,业已消逝的史实,其踪迹仍然可以从实物遗存、尽管是筛选过的打过主观印记的文献等等之中,经过比较、分析、综合、鉴别,逐步挖掘出来。掌握历史发展的脉络,逐步逼近历史本质,是可能的。再者,由于科学技术手段的日益昌明,人类思维能力的不断发展,这种可能性不但在日益增强,而且随着社会实践的发展,后世对前世的不断检验,使得后人对于历史事件、历史人物的认识水平,常常超过和事件、人物同时代的人们的认识水平。例如当代音乐史家对于嵇康、对于"歌舞戏"、对于朱载堉的认识,即或尚嫌粗疏,也分别要比三国时人、唐代人和明末人的认识为深刻。就中国保存有丰富的出土文物和文献来看,这种逼近历史本质的可能性,又具有得天独厚的条件。因此,从客观上说,探求史实及其规律是存在着可能性的;从主观上说,史家对于史学研究采取积极的乐观主义态度也是有根据的。

4

十年来,中国音乐史学各方面课题的探讨,推动了音乐史学方法趋向多元化。展望近期的未来,哪些课题可能会继续深化,史学方法方面存在什么问题,客观上可能提出什么要求,不妨从其主要流向作些分析和预测。

音乐艺术是一种复杂的社会文化现象,在阶级社会历史绵延中,它被赋予了阶级因素。但它本身固有的许多非阶级因素仍然存在,例如民族因素、语言因素、传统礼俗因素、影响乐器制

造的地理因素、生产力水平因素，等等。鉴于过去对于阶级分析方法滥用的教训，目前学者对于这一方法的使用大多比较谨慎。根据课题任务，采取多种不同的方法，已得到注意，相信这种趋向仍会继续发展。

宏观研究和微观研究问题，近几年史学论著常常提醒人们注意前者，并注意西方史学理论，这是对的。但是对宏观研究和西方史学理论的倡导，常常伴随对传统微观研究方法的批评，特别是针对传统考据学、训诂、校勘等等的贬评，甚至把它们视为建设新史学、开展新方法的障碍，我却认为不妥，同时也并不适合中国音乐史学研究的实际情况。对中国音乐史学的研究现状来说，宏观研究和微观研究都需要，都大有天地，都大有可为。史学史提示我们，有功底的史家，常常是在微观研究的基础上展开宏观，在宏观研究的俯视下展开微观。他们的经验和方法值得我们汲取。以贬抑一方为代价，换取对另一方的倡导，不是流于空疏，就是阻于猥琐，都不足取。至于做法不善的情况，不独微观研究方面存在，宏观研究方面也是有的，不能因此特别责难微观研究本身。

中国在数千年历史中积累了浩繁的文献史料，而从学人队伍的普遍情况来看，驾驭传统文献所需要的训诂、校勘等考据之学的功底则严重不足。文献史料有待整理，有待挖掘，有待开拓，我们不能只靠从先辈的成果中重复地进行摘句来过日子。只要中国古代文献一日在地球上存在，并承认它为研究中国音乐历史所必需，那么传统的考据等史学方法，不论在何种程度上需要加以变革，总还是必须继承的。面对诠释文献的任务，其艰巨性对从事古史研究的学人自不必说，就是对近现代史学人理应承担的工作来说，也并不轻而易举。例如鸦片战争后直至清末民初的一般文献，更不必提章太炎论乐的佶屈聱牙，王光祈古史论著的旁征博引。令人难以理解的是，我们有时甚至可以在

音乐史学界遇到这样的情况：给考据、训诂、校勘等等戴上“封建史学”的帽子，在音乐界也有学者直截了当地把它们当作贬义词来发议论，岂不令人骇异！

从宏观上看，就纵向研究而言，我以为古史学者有必要尽量向近现代当代延伸，而近现代当代史学者有必要尽量向古代追溯。虽然学有专攻，研究课题不一定涉足太广，但这种延伸和追溯有助于加强学者现实感与历史感的统一与协调。古史学者延伸到近现代当代，不仅可以为逆向研究提供依据，而且由于现实感加强了，更便于推动灵感性思维，去触发古史中的关节。至于近现代当代学者向古代追溯，意义就更为明显，不必赘述。总之，不知古，何以知今？不知今，也难以御古。关于近现代音乐史研究的领域有一种意见，认为可以把传统体裁如戏曲说唱等排除在外，只研究外来形式，如学堂乐歌、合唱、室内乐、交响乐等。我以为这种看法不妥。作为个人课题研究范围，自无不可；作为近现代当代音乐史的研究任务，则传统体裁是客观存在，因而责无旁贷。

就横向研究而言，中国音乐史学向相关学科的靠拢，近年已有明显趋势。这不仅是由于受到当代文化潮流的影响，更是音乐史研究工作本身深化的必然结果。中国音乐史学本是中国通史下属专史之一，它需要和通史以及其内部诸学科如文化考古、文学艺术史、哲学史等进行交融，吸取营养，自不待言。在交叉学科中，关系十分密切，值得特别提出的是民族音乐学。它的一些重大课题往往和音乐史学直接相关，如少数民族音乐现状（及历史），汉族音乐色彩区（及其历史成因），古老乐种的现状（及历史），诸邻国的音乐文化（及其和中国的交流史），等等。这一领域的某些学科，由于史料欠缺或不足，采取逆向研究的方法，假设的方法，可能机会要更多些。从思维特点来看，这些方法可能更多地带有模糊思维的特点。

人们读音乐史学著作，常常会有一种模糊感，因为其中展现的音乐史实往往不可能像文学史、美术史所展现的那么具体，那么形象化。这是音乐文化历史的特点所决定的。从音乐史家研究时的精神状态来说，因此也会常常接触到模糊思维。发现并提出什么课题，判断或推测能够确切到什么程度，需要学识、才力，有时也需要直觉和一点儿灵性。但应尽力避免游词无根，给人以腾云驾雾之感。

中西关系、古今关系，从民国初年新文化运动时期以来就一直是中国音乐史研究的热门话题，而且这两个关系的话题又常常互相关联，密不可分。当前，这个话题又有了进一步发展。在这方面，联系今古，并把中国音乐文化放到世界范围内来研究，拓展比较方法的运用，很有意义。例如古史中，对传统乐教的再评价，对隋唐时期中外音乐文化交流的新认识，对明清时期西乐传入的系统研究；近现代史中，对学堂乐歌以及音乐思潮、音乐教育的重新探讨，对戏曲音乐命运的思索，对 30 年代左翼音乐运动的反思，对《在延安文艺座谈会上的讲话》对于当代音乐文化的影响，等等，可能都会得到进一步深化。其中现代、当代问题，由于现实感更为强烈，分歧和争辩也会更为激剧。我以为，对这些问题的探讨，最需要审时度势的锐敏和历史主义的冷静。

5

近来，人们常常提醒史家，要适应新的形势，必须改善知识结构，扩大知识领域。这个意见正确。我体会，在改善知识结构的同时，应该改善思想方法，提高思维能力，摒弃那些不符合历史实际，因而不符合学术研究需要的多年惯行的思路。譬如说：凡是封建统治者查禁的剧目曲种，肯定都是好的，凡是封建统治

者赞赏的剧目曲种,肯定都是坏的;事物只是两端,矫枉必须过正;一元论四海皆准,因此某种乐器只可能有一种名称、一个诞生地,律制只可能有一条发展线索;等等。——这类简单化的思维方法、判断方法,不能说目前已经销声匿迹。

中国音乐史学所需要的多元化方法,只能在史学发展过程中,随课题范围的扩大而日趋完善;学人驾驭史学方法的思维能力的提高,也只能在这一过程中逐步解决。

目前,我国正在进行社会主义经济的改革。体制更迭过程中的缺陷,某些精神劳动的受到扭曲,价值标准的失常失范失控,使不少基础性的、需要长期谋略的、不能直接或迅速转换为生产力或商品的学术工作陷入困境。在我国史学界有一种看法认为,改革大潮冲击了旧的史学研究方法,只有市场经济的发展能为史学开辟光明前景。这种看法不仅把史学传统方法和新方法绝对对立起来,而且似乎还认为:史学遭受困窘是“罪有应得”。这种看法对于学术工作本身的特点,和目前市场经济发展过程中对某些学术工作提出的新问题和带来的困境,都缺少中肯的分析。至少,这种看法并不适合中国音乐史学界的现况。精神产品的制作者,不应也不能像一般商品生产者一样,单纯地去研究市场上何种商品在走俏,从而决定生产的品种和规模。学术工作的成果自有不同于一般商品的价值,其生产过程和社会效益也决不同于一般商品。这些问题虽然十分复杂,但根据社会现实用常识来判断,也并不十分繁难。就个人说,解决这些认识问题,同样也是开展中国音乐史学研究的前提条件。

现代意义的中国音乐史学是个很年轻的学科。它的发展是无可怀疑的,从长远看也是令人乐观的,但繁荣之来迟或来早,则决定于外部的社会条件和内部的史学队伍条件两方面的改善。

(1989年2月15日初稿)

(1)文慈2003年10月注:1989年1月,中国艺术研究院音乐研究所和《中国音乐学》编辑部举办"音乐史学方法论研讨会"。作者根据本人在该研讨会上的发言,于同年2月15日完成初稿,共分五节。最后两节曾在《中国音乐学》1989年第2期刊发;而前三节在当时及后来均未发表,个别论点曾在《从事中国音乐史学的心态自述》(《南京艺术学院学报》2003年第1期)等文中简略述及。现将全文合龙,文字稍加润饰和修订,一并发表。

中国古代音乐史研究中的逆向考察

1984年7月25日的《光明日报》,发表了丁伟志同志的《论历史研究中的逆向考察》。这是一篇优秀的史学方法论方面的论文,对于中国古代音乐史的研究方法很有启发,值得重视。文章认为,历史现象的联系多种多样,十分复杂。最粗放的办法,可以把这种联系归为横向联系和纵向联系两大类。对于纵向联系进行科学研究时,可以有两种考察的方法,一种是顺向考察,一种是逆向考察。同时,"任何科学的历史考察,都应当是相反方向的两种考察的辩证结合。"

我体会,在中国古代音乐史的研究工作中,从宏观方面说,也可分为纵向联系方面的研究和横向联系方面的研究:前者主要研究发展过程和发展规律;后者主要研究各个阶段的特点、作品、音乐家等等与同一阶段的社会生活、思潮以及其它文艺体裁等等的联系。这两种性质的研究经常是互相结合、互相渗透、互相依存的。同时,在纵向研究中,由先及后、由古及今、由原因到结果的顺向考察,和由后及先、由今及古、由结果到原因的逆向

考察,也时常是互相串结、互相验证的。例如,当我们思考南北朝时期各民族音乐文化交流对于促进唐代音乐文化繁荣的作用时,表面上看是从原因到结果,是顺向考察,实际上在很大程度上所依靠的方法却是从结果推断原因,是逆向考察。只是逆向考察的运用往往不像顺向考察那么自觉而已。

事实上,先辈和当代的许多音乐史学工作者已经做了不少逆向考察,取得不少成果。现举出建国以来特别是近年的若干实例。

1. 冯洁轩同志在《樂字析疑》(1)一文中,从文字学的角度,对“樂”字进行了考证,同时根据清代民族学、民俗学的资料(彝族跳月等),推测“樂”字结构的起源象征着古代的乐舞习俗——环绕着大树或木杆的群众性乐舞。

2. 秦序同志对于古老的簧的研究,一方面引证了《诗经》、《北史》等多种文献,同时对少数民族地区口弦的流传情况做了分析。他的结论是:“很可能口弦就是由簧发展而来的。”(《音乐艺术》,1981年第1期第44页。)

3. 我本人的一点体会:许之衡、王光祈、郭沫若诸家都曾认为,古代阶名宫商角徵羽的起源无可稽考。我曾推测它们“实出于我国古代天文学中‘天官’(星座)之名。”(《中国音乐》,1984年第1期第22页。)除了星座名称记载的某些吻合以外,这是由于《国语·周语》、《淮南子》等有关阶名与星宿联系的资料给了我一点启发。

4. 杜亚雄同志从语言学角度着手,采用比较音乐学的方法,对现存裕固族民歌进行了研究。他认为存在着这样的特殊现象:裕固族和维吾尔族血缘关系最近,但二者的民歌之间的共同点反而较少。而裕固族民歌和匈牙利民歌之间的共同点极多。通过历史追溯、逆向考察,他认为:“裕固族民歌的确是保存了古代民歌的特点”,“是古代丁零、敕勒民歌的‘嫡传’”。(《中国音乐》,1982年第4期第22页。)

5. 音乐史家杨荫浏翻译南宋姜白石歌曲谱之得以完成，曾借助于“实际存在的五台八大套和西安鼓乐，见到宋人谱式在今天的实际运用”。（《宋姜白石创作歌曲研究》前言）

6. 李石根同志在对西安鼓乐的乐谱和演奏形式进行多年研究，并和唐传谱式、大曲结构进行比较后，他判断：唐代大曲遗响仍在，“西安鼓乐就是唐大曲最亲近的后代之一”。（《音乐研究》，1980 年第 3 期第 35 页。）

7. 有些著述曾经提到：一直到建国初期许多城市都仍然存留着的游乐场所，如北京天桥等等的技艺，有助于理解宋代东京、临安的瓦子中的市民文艺。

8. 有的学者提出：福建莆仙戏“是宋代所遗留下来的戏剧，直到清末，它的整体还保留着宋杂剧的全貌。”（胡忌：《宋金杂剧考》，第 305 页）王耀华等同志对莆仙戏的曲牌、剧词、旋法、犯调、演唱形式等进行了具体分析，得出结论，认为“莆仙戏是宋元南戏支流”。（《音乐研究》，1983 年第 2 期第 100 页。）

9. 有些同志根据现代福建南音的曲牌、乐器、宫调体系等等，探讨汉族音乐文化某些方面的古代面貌，认为福建南音有如“我国古代音乐的一块活化石”。这一逆向考察的例证，众所周知。

10. 近几年来，新疆和内地的一些同志对于目前维吾尔族民间音阶调式和古代龟兹的苏祇婆音阶调式理论，进行了多方面的比较研究。有的同志认为，维吾尔族特别是地处南疆地区的民间音乐，至今还保留着苏祇婆音阶调式的遗迹。

11. 纳西族保存的《白沙细乐》，有助于我们推测元代时期蒙古族音乐的面貌。（根据《丽江府志》等。参见 1957 年 2 月 20 日《人民日报》载《元代古曲的演奏》；毛继增同志编写的《白沙细乐》，1964 年中国音乐研究所油印本，第 17 页。）

我想，虽然上述这些成果的科学性、准确性尚有待于社会的检验、历史的检验，但它们所贯穿的逆向考察或逆向考察与顺向

考察相结合的方法,无疑是值得重视和肯定的。因此,从理论上总结这些经验,更自觉地运用逆向考察的方法,是探索古代音乐的多种途径之一。

逆向考察这种研究方法的重大价值,无需多说。例如,众所周知,马克思从剖析资产阶级经济开始,向前追溯,从而剖析了古代经济,所用的方法也正是逆向考察的方法。他把这种方法的重要作用生动地比喻做:"人体解剖对于猴体解剖是一把钥匙。"(《〈政治经济学批判〉导言》,《马克思恩格斯选集》第2卷第108页。)

我体会,逆向考察对于中国古代音乐史的研究具有特殊重要性。其所以如此,是由音乐艺术的特点,特别是古代音乐不同于古代美术、古代文学等姊妹文艺的特点所决定的:

1. 音乐艺术与美术、文学等等不同,它反映社会生活、表达人的情感情绪,本无形象(此处指狭义)可言。"音乐形象"这一概念的使用,可能主要有这样两种情况:(1)在文艺理论、音乐美学理论中,从确认"形象思维"之存在,导致"音乐形象"概念之合理。通常使用的"形象思维"一词,大概是出于和"抽象思维"相对而言的需要;从起源说,它可能始于文学、绘画等文艺类别的理论,然后才借用到音乐艺术领域的。如果不用"形象思维",至今似乎又不易找到一个合适的概念来概括包括音乐创造在内的各种文艺创造过程中的思维特质。其实,对于音乐艺术来说,称之为"具象思维"以和"抽象思维"相对,或直接称之为"音响思维"倒可能比较符合其本身特点。(2)解释音乐作品,尤其是在通俗性解释中,为了使人们对于音乐作品有个鲜明的感受,常常利用作曲者本人固有或欣赏者可能产生的联想作用,将听觉感受转化为视觉印象。例如,听作品时好像看见了梅花、月光、秧歌队、狂欢节、项羽自颈、贫富对话等等,乃至认为作品表现的就是这些事物的视觉形象。这在音乐作品的标题、名

家著述和通俗介绍中都屡见不鲜。其实,音乐作品又何形象之有?《宋史》卷一二八有云:“朱紫有色而易别,雅郑无象而难知。”一语道破音乐和美术的区别,以及音乐艺术的思维特点、表现特点。本文只采用形象的狭义一说,意在着力说明它对古代音乐史研究方法带来的特点。

2. 以音响、乐音的物质材料为表现手段的音乐作品,在记谱法发明并传世之前的史实,只可能是一种无声无乐或有声(如文物乐器)无乐的空白状态或所谓“哑吧”状态。

3. 记谱法发明并传世之后,录音技术发明并传入之前,音乐曲谱只可能反映一种近似的信息,像我国古琴的文字谱和减字谱等等早期无节奏乐谱,就尤其只可能反映一种近似的信息;即或是像节奏比较明确的后世工尺谱,由于民族音乐传授因时因人而不断发展的特点,也仍然只能说是一种近似的信息。

4. 古代音乐文化的遗存和记载,既不如古代美术那么具体,又不如古代文学那么丰富和连绵不断;乐伎的社会地位和文化水平较低,直接笔录罕见,而文化水平较高,从事演奏创作和理论研究的人才相对而言也较少;加以民族众多,地域辽阔,历史悠久,乐种乐器繁盛,民族间、中外间的音乐文化交流又时有影响;如此等等,都使得古代音乐信息的融汇贯通十分困难。

正是由于以上四个主要特点,看来可以导致以下几点推论:

1. 由于古代音乐作品本无直接的形象史料,为了揭示古代音乐文化真面目,横向研究势必受到重视,同时也需要结合并借助纵向研究,特别是其中的逆向考察方法。

2. 通常的中国古代音乐通史,不可能以有乐谱的音乐作品为主;如以这种作品为主,其上限目前只能始于南北朝,以《碣石调·幽兰》开篇。(虽然已有汉代木简乐谱传世之说,目前难成定论。)这样,就不但会排除大约从仰韶文化到魏晋时期五千年左右的音乐文化史,并且也会排除掉南北朝以后的大量史实,

包括无乐谱传世的音乐作品，从而会使得我们民族的古代音乐文化通史陷于不应有的单薄贫乏的境地。

3. 因此，为了全面反映我国古代音乐文化发展的过程和规律，有助于面向今天的现实音乐生活，探讨将来的发展途径，在古代音乐史中，社会音乐生活、乐种、乐器、表演技艺、乐学律学、音乐思想等等，势必应占有相当重要的地位。可以吟诵歌唱的文学体裁也必然会联系到，但主要应该是从社会音乐生活与乐种乐学角度的研究，而不应该是纯文学角度的探讨。

4. 为了改变"有谱无声"的状况，近年来敦煌曲谱等古谱解译、琴谱打谱研究、古曲演唱演奏等等，有了令人瞩目的进展，值得庆贺。我们相信，这一类工作还将会不断取得新的成果，其中也包括着以逆向考察方法取得的成就，因而会使我国古代音乐史增添令人振奋的新篇章。但所谓"改变了哑吧音乐史的状况"，"再现唐代音乐"云云，其实仍有一定历史时期或相当程度上的限制。这是需要冷静分析的。

5. 为了探求十分广大的无声无乐无谱、有器（有声或无声）无乐无谱和有乐无谱（民间流传至今的悠久乐种）的古代音乐文化面貌，需要采用多种研究途径和方法。和古代音乐史交叉的各种学科，尤其是像音乐形态学、民族音乐学等等的发展，必然日益向古代音乐史学输送更多的活力，甚至密切结合，不可分割。在多种研究方法中，对于逆向考察方法的客观要求，必然日益深化，远较古代文学史、古代美术史等等领域为突出。特别值得注意的其中的一种途径是，从今天活的音乐资料中去发现和搜求那些可以作为逆向考察依据的可靠成分。这种方法之所以可能，其客观根据在于我们今天各民族的广泛意义的现实音乐文化，乃是古代中华民族音乐文化发展的总汇，其中必然含有许多古代音乐文化的遗存信息。特别是像我国这样一个人口众多、社会发展不平衡、文物丰厚、文字记载绵延不断的国家，可资

利用的信息就尤其可观。《汉书·礼乐志》说:“夫乐本情性,浃肌肤而臧(通藏)骨髓,虽经乎千载,其遗风余烈尚犹不绝。”黄翔鹏同志在探讨古钟与今乐在调式形态上的联系时,提出“某些文化形态的惊人稳定性”的重要论点。(见《文艺研究》1979年第2期第81页。)我体会,正是这种“经乎千载,其遗风余烈尚犹不绝”的“惊人稳定性”,足以成为今日逆向考察的依据。

对我国古代音乐文化进行逆向考察,是相当繁难的工作。它不仅需要有历史文献、文物考古等等多方面交叉学科的知识与修养,还往往同时需要对现实音乐生活进行多方面的实际调查研究。时期跨度大,信息缺乏、中断或扑朔迷离,常常一时难以判断,甚至误入歧途,因此又需要持久的耐心。

进行逆向考察,需要严肃的态度。提出推测和假说,有别于无端的臆断和热情的幻想。“六经注我”,误解或曲解文献,因为庸俗地领会史学服务于现实而夸大史实的某个侧面等等,均应努力避免。在关键时刻,它虽然也需要发散性思维来开拓新路,打开迷宫,也需要灵感来点睛成龙,但仍应以冷静的踏实的科学思辨为基础。它的过程虽然艰苦,但应该是顺理成章,水到渠成,而不应是雕琢修饰,勉为其难。近几年来,逆向考察取得成果的速度是相当快的,令人兴奋。但在具体问题上,“欲速则不达”的古训仍然值得记取。

我们相信集体的力量,也包含着期望个人的突破。在展开逆向考察时,尤其需要批评、反批评和自我批评来促进,善意不是溢美夸大,严格有别于苛责。对于进行逆向考察的探索者本人来说,则需要有识有胆,无畏无私。

---

(1)文慈2003年10月补注:冯洁轩文同载《音乐研究》1986年第1期。

(1985年10月于南京,原载《音乐研究》1986年第1期)

中国古代音乐史进修体会
——献给中青年同行

中国古代音乐史这门学科，领域广，交缘学科多，所需的基础知识也就较广较深。谈到进修就得服从它本身固有的特点，才能事半功倍，否则就会事倍功半，越抓越乱，越乱越急。这说来似乎也简单，但我是经过了漫长路程才逐渐认识到的。

当学生时没学好这门课。工作后十年间也没接触这门课。1960 年开始听廖辅叔先生讲授，当时实际上还没消化，但由于教学需要，1961 年就贸然上了讲台。由于过低估计了粗通这门学科所需要的精力，又过高估计了自己的基础和能力，再加上还有其它课程和工作，以致身体很快就垮了，教学任务并没能坚持下来。“不知深浅”，这是一个教训。后来又先后听阴法鲁先生、杨荫浏先生授课，再度进修，情况略有好转。但“史无前例”的“文化大革命”时期很快到来，进修又被迫中断了。

1973 年被借调到音乐研究所（今中国艺术研究院下属单位）参加编写《中国音乐简史》，有幸接触所内外诸名家，受益很多，由此算是勉强进入这一专业行列，当一名学徒。但由于所谓

“儒法”、“路线”、“为纲”等等的干扰，也浪费了一些精力。所以，千万不可受伪马克思主义史学的蒙蔽，可算是一次历史性的深刻教训。

“四人帮”垮台后，我回到学院。教学任务摆在眼前，仍是准备不足，但也只好边教边学。先是想，自己应该甘于当个过场卒子；后又认识到，要当好一块稳当的垫脚石也很不易。这七八年间，中国古代音乐史研究成果迭出，学术水平提高甚快，而自己却已由半百之年步向花甲，这就尤其增加了心理上的紧迫感。必须同时抓住基本教材和学术方面新成果，结合起来学习，可能是加深加速进修的好办法，如曾侯乙墓乐器、姜白石歌曲等，都是如此。

对于现有教材，例如杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》，必须十分重视，认真学习，这自不待言。但是任何名家的论述，只有经过消化才能变成自己的东西。这就必须有一个尽可能直接接触第一手资料、独立思考、加以取舍吸收的过程。

要理解已有成果和史料，必须具备若干基础知识。如有缺陷，就要下狠心、化大力，尽快补足。否则如沙上建塔，没有基础，不牢不正，终必坍塌。上讲台前夜，常常还会有燃眉之急，一句古文不懂，一件史实不详，一项乐律算不清楚，等等。这种情况往往是由于基础知识欠缺或不牢靠所致。不能总让燃眉之火逼得自己团团转，必须有个长远打算，逐步解决一些基础建设。“人无远虑，必有近忧”。

对于通史，总要有个基础，因为音乐史为其有机组成部分。否则音乐史就会架空，无所依傍，懂不了，讲不清。

阅读古汉语的能力，要持久奋斗才能逐步解决。需要勤翻《辞源》、《辞海》等工具书，想当然常常会出毛病。自然，古汉语也是个无底洞，周秦到唐宋这一段已经需要很大精力，其它还有甲骨文、金文，以至宋元以来俗语方言等等，史料中都会遇到，只

能逐步学习,有些难题可以暂时放过。如何使用工具书的小册子现在出版不少,要学习,要学会逐步掌握工具书,培养自己独立解决一般性难题的能力。

音乐和文学关系密切,从《诗经》到明清俗曲,代表性的文学体裁常常离不开音乐。对于无乐谱的,如《诗经》,授课似不必进行文学性讲解,虽也应有修养,但不妨稍放后些;对于有乐谱行世的,如《牡丹亭》曲文,则势必涉及声韵、行腔、吐字等等,不妨早动手,弄得比较透些。

音乐律学,是音乐声学属下的专门学科,学通它很不容易。但对古史领域来说,只要掌握数学上的比例、开方、对数,就可以大大减少理解和计算上的困难。因此,集中一段时间先粗略学习缪天瑞先生的《律学》的基本知识和律史部分,大有裨益,有条件时再扩大领域。

当前的民族音乐,是历史上民族音乐发展的结果。音乐史学和民族音乐学密不可分。就我国的学术现状来说,民族音乐学常常包含着史学的部分。所以应该尽可能多接触、多研究民族音乐,特别是和古代音乐史筋骨相连的部分。我常以不曾掌握民族音乐的吹、拉、弹、唱为憾事。譬如古琴、琵琶、笛、管、昆曲、皮黄等等,应该争取条件学一些。这不仅为体会民族音乐的精神韵味所必需,也为顺利通晓某些专题的条件,如宫调、古谱、声韵等等。东汉王充说:"夫知古不知今,谓之陆沉;夫知今不知古,谓之盲瞽。"这是很了不起的古今通识观。我体会,从历史学的角度严格说来,不知古,就谈不上知今;不知今,也谈不上知古。马克思说过:"人体解剖对于猴体解剖是一把钥匙"。值得深思、牢记。

此外,如分析作品需要作曲技法知识,研究音乐思想需要哲学(美学)基础,讲解出土文物需要考古常识,涉及少数民族音乐需要懂些民俗学,了解国外学术动态最好直接掌握外文,进

行教学需要懂些心理学、教育学，以及十分重要的思维方法的磨炼等等，真可谓“活到老，学到老，学不完，学不了”。但一个人的认识能力也可以是无限的。只要能排除得失杂念，奋力以求，总可以做出一些贡献，因此不必悲观。

从个人进修看，搞中国古代音乐史教学可以说是很苦的事，需要一股子锲而不舍的韧劲儿。它好比是个大战役，不可能三五个月、一年半载就取得胜利。但必须十分注意方法，胸有全局，不断调整部署，则战役可望缩短。这里所谓的战役大小、时间长短，是从基本完成教学任务来说的。从认识过程看，则可以说是个没有终点的战役。那么，岂不是“苦海无边”？其实不然。“认识”，是具有诱人魅力的，因此中国古代音乐史领域又像一个乐园，有志探索者必然会领略到“乐在苦中”的滋味。推而广之，一切知识领域又何尝不是如此？

（原载油印稿《中国音乐史教学通讯》第二期，河南师范大学艺术系主编，1984年1月。曾略作文字修订。）

艺术·商品·心态

学习音乐的学生在走进专业院校之前，大多有一段强烈爱好音乐的经历；迈进专业门槛后，认识到自己选择的专业最能够体现自身潜在的价值，因而信心强，干劲足，学习逐步升堂入室。

有没有掺杂其它想法迈进音乐园地的呢？也可能有。譬如说，看到某种音乐行当在当前市场上走俏，因而心态欣欣然，等等。在当前文艺体制进行改革过程中，同时由于还存在着某些混乱的社会文艺现象，掺杂这类想法也不足为奇。但是拿商品是否走俏的眼光来追求艺术事业，且不说可能会给艺术成果带来污染，对自己也未必会带来从事艺术所应有的乐趣，甚至还有可能带来一些苦恼。因为，从钱窟窿眼儿里看待音乐艺术，既容易忽略这种专业学习所需要的艰苦历程的实际，也不符合这种专业本身的特殊性质和社会对它的长远需要、深层需要。

音乐专业劳动成果的直接效应、短期效应和表层效应，是化为商品，在社会上流通：音像磁带、唱片，宾馆饭店、音乐茶座的演出，音乐会演出，影视广播的配乐，乐谱书刊，乃至各种学术讲

座，教学授课等等，都具有商品交换的某些特性。但是，音乐专业劳动成果的间接效应、长期效应和深层效应，要复杂得多，决不像黄瓜土豆、棉布皮鞋的使用价值那么简单。从事音乐专业的学生不应把自己的未来等同于一个商贩。如果一个音乐家、音乐演员或音乐教师，认为自己的使命也不过是像一个商贩那样公买公卖，赚钱谋生，心态则未免太可怜，也太可悲了。艺术成果在社会中作为商品在流通的客观性质和艺术家的主观心态，毕竟是两回事。我们并不赞成像晋朝人王衍那样自视清高，口不出“钱”字，以其为污浊之物，称之为“阿堵物”（这种东西），生活在商品社会里，谁又能摆脱得开钱？但是，虽然同持过手之物“钱”，心态却常常不同，这也是古往今来的客观事实。拜金主义的行动虽然未必一定违法，但在道德和艺术的天平上却往往轻得可怜，甚至可能是个被人们否定的负值。

青年人从走上音乐专业路途的第一天，就应该为自己树立一个崇高的目标。心地纯洁高尚的人，可能获得艺术的精髓；心地常常为世俗庸见干扰的人，大概只能触其肌肤；至于心地卑微的人，恐怕不过是依靠描画它的轮廓，待价而沽，常常自欺欺人罢了。只要你能经常保持纯真心态，锲而不舍，奋发追求，音乐艺术之神就会永远陪伴着你，和你经常交谈，日益亲密。一个音乐艺术家的心态应该是一个不易测量的常数，那就是不论在任何情况下，都保持着对艺术、对人民、对历史的忠诚。

（原载《中国音乐报》1989年2月10日第3版，署名明柯。）

在音乐史学征途上不断前进[1]

这次参赛而未能获奖的论文中，有的并非选题无意义，并且已具有不错的基础，还有的不乏闪光之处，这些论文都可以进一步修改，有可能成为好文章。有的本科生的选题大了些，看来还需多做些基础工作。个别文章在评论中国音乐史研究现状时，有时照搬抽象概念，脱离了实际；或基本概念基本理论不清晰。也有的在考察乐种历史时，可能受到“以古为贵”这种偏颇思想的影响，因而缺乏可靠的论证依据。

有不少获奖文章，选题有意义，历史感好，资料工作很扎实，分析推理细密，眼界开阔，结论审慎，观点清晰鲜明，文字朴实而无浮夸玄虚之态，这种学风值得提倡。至于敢于针对权威性论点进行补充修正，提出新见解，或把某一专题研究推到一个新水平，当然就更属难能可贵了。

青年同学来日方长，无论获奖与否，都可总结经验。重要的是，在音乐史学征途上不断前进。

(1)本文是1990年10月"第二届全国高等音乐、艺术院校学生中国音乐史研究论文评选"笔谈稿,原载《音乐研究》1991年第1期。

培养硕士生的体会

从1987年起,我在中国音乐学院音乐学系培养硕士生,有三名已取得学位,两名正面临结业。他们的专业方向都是中国古代音乐史。另外也还有其它专业方向的硕士生听我的课。

上述学生出生的年代是从50年代初到60年代中期。比较普遍的特点是:识字启蒙时简化字已经推行;学历阶梯不规范;少年时期经受"文化大革命"或其遗留的消极影响,后来又经受"商海大潮"中产生的对待"求知"的浮躁心态的影响。因此,他们虽然勤奋好学,基础知识结构却难以一时达到扎实完备,特别是针对他们选择的专业来说,甚至存在着相当严重的缺陷。浮躁心态常常又会带来急功近利的倾向,比较轻视基本理论。在现实社会生活中,过去和现在都存在着对于马克思主义的误用,因此有的学生有时又会流露"马克思主义理论已经过时、不顶用"等等误解。

我开的课程有四门:律学基础、中国古代音乐文献、专题研究、结业论文。其中专题研究常常是为结业论文作准备,二者结

合进行。我之所以没有为他们系统地讲授中国古代音乐史,改为开设律学和文献两门课,是由于考虑到他们在大学本科学过这门课,而深化学习这门课程的主要困难,一是在于直接阅读古代文献,二是缺少中国传统律学和近代律学的基本知识及其计算方法的知识。这里,我谈谈在教学中的两点主要体会,即硕士生最需要帮助的还是在基础知识和基本理论两个方面。

从学习过程来说,基础知识是个宽泛、相对、而又具有针对性的概念,随着学习者在专业上的不断发展和提高,它又是个需要不断扩展的概念。就目前的实际情况来说,不能认为读完音乐学院本科的音乐学专业或高师本科的音乐专业,就必然具备攻读中国古代音乐史硕士学位的基础知识,尤其不能把中国古代音乐史的基础知识等同于对表演、创作专业硕士生在基础知识、基本技能方面的要求,过分强调视唱练耳、钢琴、“四大件”等等学科,从而削弱了中国古代音乐史专业对于硕士生要求的特殊性。音乐学应该是音乐表演、音乐创作的“伙伴”,而非“仆役”。

针对上述实际情况,作为专业课导师,我在三年教学中始终注意的是:通过具体问题,使学生逐步认识到需要补足基础知识的迫切性,掌握基本理论的必要性,同时从心理上又建立起只有通过长期磨练才能逐步解决的耐性与韧性。我体会,所谓“教也有涯”,如果启发他们有了这点认识,有了自觉的不断学习的动力与努力的目标,则解决具体问题就可以说是有了条件。经验说明,学生从认识上重视基础知识的问题还比较容易解决,而重视马克思主义基本理论可能就困难多些。

在教学方法方面,我对于自己讲课的要求以及对于学生学习的要求,常常是在重点问题上“抓住两头”,即基本知识、基本理论一头和学术现状一头。这里举出三个例子:一、当讲课遇到孔子认为“郑声淫”这一涉及历史婚俗的难点时,首先是力求自己分析清楚产生这一论点的历史社会背景,讲课中同时介绍有

关历史的和现实的民俗资料,分析当前对待这一问题的学术动态及争议。(参见拙稿《孔子“放郑声”辨析》)我认为对待这个问题,应该提到唯物史观的高度来认识。二、最近一个时期,在民族音乐学、音乐教育学等领域,“文化价值相对论”颇受青年硕士生们的倾心关注。这本来是一个正确的命题,是抵制和批判“盲目崇拜西方音乐”的思想武器之一。但是我理解,这个命题本身和运用这个命题时都是有条件的,起码不能走到历史主义的对立面。如果把清末民初“学堂乐歌”的兴起和当时社会变革的大势割裂开来,视之为“应该批判的消极文化现象”,视其先驱沈心工、李叔同等人为“过大于功”的“历史罪人”,则既违背了基础与上层建筑关系的基本理论,又违背了历史主义的原则。三、教学中时而会遇到非常具体的微观问题,如果是牵涉到对待古代文化遗产的原则问题,也要化费气力讲清楚。例如,古老乐器记载“鸣球”中的“球”字,在传统字书如《辞源》是将它归入“玉部”,同时注明“王同”。在过去的启蒙教育中,少儿都会从老师那里接受“球字的偏旁是斜玉”的知识,如果是在这种传统知识的基础上讲解“球”在古代指的是“玉石、美玉、玉磬”,“鸣球”即是“发声响亮的石磬”,可谓顺流而下。但是现代的字书如《辞海》却将所有“斜玉偏旁”的字,归入“王部”,青年人从小学老师那里接受的大多也是“球字的偏旁是王字”的知识。的确,在现代生活中,“球”指的就是大至地球、小至乒乓球的“形态圆个隆咚之物”,以至于在音乐学界也出现将“鸣球”误释为一种“形态圆个隆咚之乐器”的见解。因此对青年硕士生讲清楚这个问题就要麻烦得多。但是这个微观问题却牵涉到如何对待古人训诂成果,甚至是如何对待传统文化遗产的大问题。如果不从根本上解决这一类的认识问题,硕士恐怕也有可能在将来的中国古代音乐史研究工作中继续“添乱”。我时常以“争取不添乱”、至少是“少添乱”告诫自己,也这样提醒学生。

限于我个人和中国音乐学院的条件，在培养硕士生方面还存在许多缺陷，例如音乐考古、古谱虽有人才，却至今未纳入正轨；律学知识缺乏实际操作的训练；希望学生掌握民族乐器或民族传统声乐的愿望难以圆满实现等等。

音乐学专业是一门人文学科，它的硕士生，还有学士生、博士生，究竟放在哪里培育好，是件值得认真思考的大事。放在音乐学院这块“乐坛”中，有结合音乐实践之利，但也有与其基础学科、交缘学科难以亲密相处之弊。音乐学就其本质来说，需要其基础学科、交缘学科的营养——哲学、史学、民族学等等人文学科自不待言，就是理工科方面也还有声学等。如果放在综合大学的“学园”中，虽有“离开音乐实践”之虞，却有可能获得更为生机勃勃的前途。语云，“两害相权取其轻”，至少是可以“双管齐下”，从实践中取得新的经验。国际经验自然也值得借鉴。

（1995年12月21日）

（原载《中央音乐学院学报》1996年第2期）

王光祈的音乐史学方法和学风
——为王光祈研究学术讨论会而作

我国近代音乐学的开拓者王光祈(1892—1936 年),其学术成就主要是他在德国完成的二十种左右的音乐学专著,其中 1931 年完成、1934 年出版、以古代音乐为主的《中国音乐史》占有重要地位。王光祈是进行了若干专题研究之后,才动手撰写《中国音乐史》的。他在 1924 年完成的《东西乐制之研究》和次年完成的《东方民族之音乐》也甚为重要,它们同中国音乐史的关系相当密切。本文拟就其中国音乐史的治学方法和学风方面,谈谈对于今天的启示。在论述正题之前,先简要说明一下以下三个问题:王光祈为什么要研究中国音乐史,他是不是个孔门的复古派,以及对他重新评价的必要性。

五四时期,风雨飘摇中的祖国好像即将度过漫长的黑夜,开始看见了曙光。一批爱国青年为了挽救祖国的危亡,大声疾呼,提出了各式各样改造社会的途径和方案。这一时期的王光祈,风姿奕奕,血气过人。他一方面以文笔积极投入五四运动,另一方面又于 1919 年 7 月举起了“少年中国学会”的旗帜,随后又

组织起“工读互助团”这种带有空想社会主义性质的小团体。王光祈，不愧是五四时期爱国主义先驱者之一。

飞速的历史车轮，检验着各种组织派别、各种人物的观点和主张。本来在思想倾向和政治主张方面就并不一致的“少年中国学会”分化了，“工读互助团”也解体了。1920 年，王光祈离国赴德，从 1923 年起专攻音乐，直到 1936 年逝世，在音乐学领域取得了卓越的成就。

王光祈到德国以后，鉴于国内空想社会主义试验活动的失败，便转向音乐学研究。他认为：要想复兴中华民族，必先改造人心，而改造人心，又非用孔子的礼乐精神——和谐主义不可。(《欧洲音乐进化论》自序)具体来说，他希望中国音乐史的研究有助于创造充满和谐精神和民族性的“国乐”。王光祈正是为了达到这一目标，以实现“少年中国”的理想，才奋力研究中国音乐史的。这样，王光祈的空想社会主义理想，在思想上就点染上了儒学色彩，政治上又通向了回避阶级斗争的改良主义之路。无可讳言，王光祈没有能够跟上时代前进的步伐，历史唯心论绊住了他的腿脚。

但是，历史人物的功过常常是复杂的，言和行的关系也常常是复杂的。处于历史转折时期的王光祈，也表现出这种复杂性。王光祈曾自称是“孔子的信徒”。(《论中国古典歌剧》中译文，附录二)他在出国后的论著中，又曾表示十分赞同孔子的礼乐思想。那么，他是不是个孔门的复古派？他的这种言论和他的音乐学实践总体又是一种什么样的关系？古语有云：“听其言而观其行”——一个人的实践是检验其言论的尺子。这里想指出的，不是言行不一的伪善，而是那种实践的客观意义高于主观认识水平的历史现象。而且，还有一层，语言虽说是思想的直接现实，但是由于语汇具有相当稳定的继承性，相同的语汇外壳往往又可以表达着内涵相异的概念。孔子的礼乐观，对于王光祈

来说，不过像是他幻想中的一顶皇冠。在理论上，他把孔子的礼乐观重新加以解释，认为礼从属于乐，并且乐的实质又是所谓“谐和精神”。同时在实践上，他并未因此就固守那些据说是尚能代表孔子礼乐精神的《中和韶乐》之类，他也没有因此就宣扬历史上不乏先例的“闭关复古，盲目排外”的主张。相反，在五四新文化运动倡导的科学精神的鼓舞下，为了振奋中华民族，他在实践上努力吸收欧洲音乐学特别是比较音乐学的先进成果，以它作为工具，悉心地整理祖国音乐文化遗产，使之重放光辉。他的音乐学研究实践，为传统音乐理论这所虽有宝藏却闭塞沉闷的宫殿，打开了门窗，送进了一股清新的空气。这样，就使得他的音乐学论著水平，大大超过了清末以来伴随学堂乐歌输入的欧洲一般音乐理论知识，也超过了他的同代人在这一方面的贡献。他的音乐学著述实践，实际上是五四时期民主、科学进步潮流的一个组成部分，而不是复古主义逆流的组成部分。当我们今天为振兴中华而回顾祖国音乐文化遗产时，就尤其会想到王光祈的业绩。

王光祈去世后，直到建国前，那是一个遍地烽烟、戎马倥偬的年代。他积劳成疾，不幸早逝，虽然引起故人们的悲伤和惋惜，然而在学术贡献方面却是知音不多。总的看，这一时期在学术上对王光祈的评价不但寥寥，而且往往缺乏应有的深度。建国后直到十年动乱前，有些论著和教材对他做了有益的学术评介，但由于历史的原因，思路上的偏颇又常常造成政治上对他的苛求，因而冲淡了学术上对他的肯定。这种影响甚至绵延至今。我们今天既不赞成对王光祈本身的苛求，也不必对于历史造成的偏颇求全责备。至于十年动乱中对于王光祈的全盘否定，乃是荒谬地全盘否定历史文化遗产的一部分，众所周知，不必赘述。总之，对于王光祈这位历史人物，今天仍需要我们为他擦拭历史的灰尘，重新认识。近三四年来业已开始的对王光祈的重

新评价，以及这次王光祈研究学术讨论会，正体现了这种“拨乱反正”的历史要求。

王光祈是三十岁余才开始专攻音乐学的，而不到44岁就不幸赍志而没。他在如此短暂的一生里，音乐学著作迭出，虽然和他深厚的古今中外文化素养有关，也和他锲而不舍的治学毅力有关，但是治学方法和与之相联系的学风的因素，也是他取得成就十分重要的原因。这里，仅从这一方面在中国音乐史学领域的体现，谈谈自己肤浅的认识。

一、王光祈是从世界音乐史、文化史乃至史前史的广阔视野，在进化中来观察中国音乐史的，在比较中来观察中国音乐史的。

王光祈严格地区分了传说和史实的界限。这就拨开了过去旧史学中常常弥漫着的传说与史实不分的复古迷雾。例如，他不相信音乐起源于“伏羲女娲之荒唐故事”（《西洋音乐史纲要》卷上第4页）；他也不相信受黄帝之命造律的伶伦“听凤凰之鸣”，一次完成十二律之举。他提出由五律增为六律、七律以至十二律之说。（《中国音乐史》上册第7页、第9页。以下引用本书只注册、页。）又如《尚书·益稷》中关于“击石拊石，百兽率舞”的记载，向来为儒学所津津乐道，用它来作为赞颂“唐虞盛世”的根据，而王光祈从史前史的科学知识判断，这一记载倒是带有“几分‘石器时代’人类的本色”。（上册第6页）这样就揭示了这条传说色彩的史料的合理内涵。据我了解，王光祈是做出这项科学解释的第一人。

王光祈对待历史文献的态度是严肃的，方法是科学的，严格的。是重要史实，就承认；该批判，再批判。不因其在今天看来荒谬而认为不屑一提，或马虎了事。例如，他一方面承认“初民思想，不能超出阴阳五行等迷信”“是一种事实”，同时又严格地批判了把律学附会阴阳五行的历史现象。（上册第7页）

上述的某些论点，在我们今天可能是人所熟知，众所公认，但在30年代王光祈立说之始，却是颇需要一些胆识。把他的这些论点放在我国近代音乐史学史的河流中做些比较，就不难了解这一点。

王光祈所处的时代，我国有些学者唯西方马首是瞻，人步己步，人趋己趋。王光祈虽身在西方受业，却能独立思考，当从则从，当弃则弃。例如，他批驳了西方学者所说的"中国乐制，系从希腊学来"这种影响相当广泛的看法。他在一定条件下提到过"文化一元论"，但却并不是无条件地崇奉这种学说或是"欧洲音乐文化中心论"（上册第9页、第5页）。他在《东方民族之音乐》中提到的世界三大乐系——中国乐系、希腊乐系、波斯阿拉伯乐系，就是明证。王光祈着眼于世界音乐历史发展在乐制方面形成的特点，指出了这一基本上符合历史和现实的乐系划分，不仅对于当时我国乃至东方的比较音乐学的发展起着推动作用，而且在今天民族音乐学的研究方面，仍然有着重要的学术价值。同时，它在增强民族音乐文化自信心，扫除对西方音乐文化卑躬屈膝的心理方面，也有着筚路蓝缕的功绩。

二、王光祈吸收了欧洲律学研究的科学成果，整理、解释我国丰富的律学遗产，使之重放光辉。在律学的根据方面，王光祈认为"实物"重于"典籍"，"典籍"又重于"类推"。这个精辟的见解，一再为我国近年来出土的古代音乐文物所证实。

王光祈以其丰富的古代文献知识，系统地检阅了我国有关律制的典籍。例如，他把到东汉为止的早期律制记载，加以先后排比、校勘，重新以近代方法计算、分析，然后才得出"十二律相生之法其时代愈后者，其解释亦愈为明瞭详确"的结论（上册第33页）。他为科学地系统地整理我国丰富的律学遗产开辟了途径。他首次介绍了日本学者田边尚雄、德国学者H·里曼和英国学者A·J·埃里斯的三种不同的音程值计算法。他论述了

管律、弦律的原则不同(上册第40页),以及管长的“改正原则”(上册第49页)等等。

王光祈十分重视律学研究中的实验方法,这一点对于我国律学研究后来的发展有着良好影响。在对待十二平均律和非十二平均律的利弊方面,王光祈也做了历史的、比较中肯的分析,迥然不同于那种片面强调十二平均律的长处,甚至认为只有十二平均律才所谓“科学“的肤浅之见。(上册第99页)这一点在今天仍未失其现实意义。

有一种意见认为,律学部分在王光祈的《中国音乐史》中所占比例太大,他的叙述不过是从历史中拣取糟粕。这是一种不符合实际、不公允的看法。本来,作为探讨音乐思维基础的乐学、律学,在音乐史中受到重视,是无可非议的;比例大了些,也并非是什么原则问题。比例和体例方面值得探讨之处,要从当时整个中国音乐史学的发展状况和王光祈所处条件两方面分析其局限性。从历史的观点来看待这种历史现象,是不宜对王光祈呵责相求的。从王光祈整理我国乐学律学遗产来说,可以肯定,是功不可没的。

三、对于历史文献中难解之谜,王光祈是一个勇于并善于发挥探索性思维的学者。在我国古代音乐史领域里,有些关于乐学的文献记载相当重要,但或由于语焉不详,或由于时过境迁,或由于曾经他人转述,或由于有关记载散佚等等原因,所以理解起来十分困难。王光祈在态度上没有回避这些困难,而是正视它们,不避艰苦,不怕失误,在方法上则是发挥探索性思维的积极作用,提出假说,其中也包括了借助于比较音乐学的方法。今举出以下七项为例:

1. 对《国语·周语下》里伶州鸠关于“金尚羽”等语的解释,王光祈提出:“只‘宫角羽’三音,系有一定”的假想(上册第18页)。这在今天已经可以从西周“中义钟”、“柞钟”等等编钟

(多八件一套)得到例证。黄翔鹏同志曾对西周编钟的音程构成特点论述说:"到目前为止,所有已知测音资料的西周钟,毫无例外地都和上列两例(指"中义钟"、"柞钟"——引者注)相同:以最大的第一、第二两钟构成羽——宫关系,其后则按每两钟一组构成角——羽关系成八度地向上翻。"(《音乐论丛》第3辑[1980.1.],第128页)王光祈当时根本不可能了解到几十年后出土编钟的测音结果,但是探索性思维的力量使他提出了有意义的假设。

2. 对于《左传》、《孟子》和《尚书》等所载"六律",提出是六声音阶的解释。(上册第19页)

3. 对于《战国策》中"引商刻羽,杂以清角流徵"的记载,提出是高半音的解释。(上册第22页)

4. 对于《史记·刺客列传》中"变徵之声"、"羽声"的记载,提出是调式的解释。(上册第104页)

5. 对于《隋书·音乐志中》所载苏祇婆胡琵琶乐制,结合阿拉伯琵琶乐制提出了解释(上册第109页);并对我国某种音阶中存在着的3/4音,提出源出波斯阿拉伯乐系的理论上的解释。(《东方民族之音乐》上编[一])

6. 对于《宋史·乐志》所载蔡元定燕乐七声高下作出了解释,提出了"四变"指古律仲吕、"七闰"指古律无射的解释(上册第122—127页)。王光祈说,他在探求过程中"固亦尝费去无限脑力也。"这会是真实的,是令人悲摧动容的肺腑之言。他又指出,姜夔将燕乐之宫调式呼为雅乐之商调式,乃"不过在'燕乐身上'穿以一件'雅乐衣裳'而已"(上册第158页)。这种不为表面现象所惑、区别名实的方法,今后仍然将会对众说纷纭的历史宫调问题,不断产生新的启示。

7. 对北宋沈括关于"偏杀"、"侧杀"、"寄杀"、"元杀"的叙述作出了解释。(上册第168页)

以上所举七例探索性解释,大多为王光祈首次提出。我理解,这其中特别是关于苏祇婆胡琵琶乐制、3/4音的来源和蔡元定燕乐七声高下三项探索,对于揭明我国乐制、律制发展历史上的一些关键问题,具有十分重大的意义。王光祈的这些看法,固然今天也难以确认均无讹误,这些乐学律学方面尖端性难题今天仍在进行着不同理解的探讨,但是王光祈这种勇于提出创见的精神无疑是值得肯定的,其探索性思维方法也无疑是值得我们学习的。我赞成这样的说法:假如一个学者提出了十个创见,哪怕只有三个被实践证明为正确,就会推动我们的学术水平提高;其余的七个难以结论,不完全对,甚至错了,也可以再由他人来继续完成或纠正。这样,总要比回避困难或不担风险的十个平庸之见好得多。(1)

我以为,我们应该深刻体会,王光祈在生前运用上述一些治史方法,不仅自己首先要进行艰苦的学习,而且还要在思想上经历许多克服传统旧法的艰辛。他的学风就是在这一过程中逐步形成的。正如他的自述自画,他是个"笨"人,是个"不识时务"的人,他的学术研究"不问其'烫手'与否",而是"以九牛二虎之力从事","焦头烂额,死而无悔"。(《西洋音乐史纲要》"提纲挈领")王光祈早年在其《夔州杂诗》中曾经写道:"直行终有路,何必计枯荣!"正是这种"直行"的一派正气,贯彻在他一生的学术研究中,至今仍然使我们仰慕不已!

王光祈曾说:"吾将登昆仑之巅,吹黄钟之律,使中国人固有之音乐血液,从新沸腾,吾将使吾日夜梦想之'少年中国'灿然涌现于吾人之前。"(《东西乐制之研究》自序)今天,祖国的河山光辉壮丽,人民的步伐雄健豪迈,自然并非是经历了王光祈所梦想的"少年中国"的途径实现的,但是他的爱国主义热忱,他的严肃的学风,他的科学而富于探索性的方法,仍然会给予我们许多有益的启示。

历史上任何先进的人物都不免其历史的局限性，王光祈自然也不例外。从音乐学方面来说，造成其局限的最大原因则是对于民族民间音乐的实际缺乏广阔的了解。这种广阔的了解，对于五四时期到30年代从事音乐学的知识分子来说，既或是未离乡土，也是相当难以办到的事；对于一个在异国成熟而又一贯努力关注民族音乐实际的音乐学家，我们就更不应该苛求。作为音乐史家的王光祈，曾把这一学科的水平提到一个新阶段。他十分重视音乐史中的进化现象，在思想上却并没有达到唯物史观的高度。但是由于他具有音乐艺术是人类生活的表现，并和经济、政治、哲学、宗教以及其它姐妹文艺密切相关这样一种朴素的直观的唯物论观点，同时又具有相当丰富的历史学、史前学、哲学、物理学、文化艺术史等等学科的知识，这样就有助于他克服缺乏唯物史观的弱点，在中国音乐史学领域取得了历史性的卓越成就，给我们留下了具有深刻启示力量的论著遗产。

---

(1) 文慈2003年10月补注：这里的说法大意出自黄翔鹏同志，时在1976年左右。我在本书的《和翔鹏同志学术交往的一段回忆》一文中也提到此事："他（黄翔鹏）认为，提出十个新见解哪怕只有两三个是对的，也就了不起了。"

（1984年6月修改稿，原载《音乐探索》1984年第4期，同载《王光祈研究论文集》，1985年6月）

崇古与饰古
——杨荫浏著《中国古代音乐史稿》择评之一

我在拙稿《中外音乐交流史》的“引言”中曾经谈到：从事中外音乐交流的研究，应该努力避免“‘崇古’的非理性因素”，以及其可能滋生的“‘饰古’的弊端”。这一体会当然并不是针对个别学者的看法，但也并非没有确指，在这一部分所举的两例之一就来自杨荫浏先生的名著《中国古代音乐史稿》。在拙稿的第一章里，对这一问题虽又有具体的论述，但毕竟不可能从学术争鸣的角度充分展开。

杨荫浏先生是现代卓有贡献的音乐学家、音乐史学家。我个人总觉得，近二十余年来对其贡献的研究虽不断深入，但似乎仍有待扩展，而对其失误的揭示和研究则相当薄弱。其实，当杨先生在世时，在我和同行们进行学术探讨特别是闲谈时，也免不了会谈到他在学术思想方面的弱点，其中就包括“想把史实说得越古越好”之类，这时人们并没有因此贬低其重大成就的意图和心态。但是这类意兴所至的谈助，就我眼界所及，似乎至今又从未见诸文字发表。今天回想起来，这是为什么？特别是从

促进“百家争鸣”，推进音乐史学术事业的角度来考虑，难道不值得认真思索么？

从现在70岁上下或更年轻些、从事中国古代音乐史研究和教学的人员，特别是曾经直接或间接师从杨先生受业的弟子，应该是最有发言权的人。但是这些人员，由于过去革命浪潮的推动，包括“无穷动”式的社会运动、思想改造运动的翻腾，乃至“文化大革命”对精力的摧残，当学术的景观一旦展现，且尚有机缘能够再操旧业、重新开垦专业的荒芜地带时，大多已经是两鬓斑白，心厚力薄了。

引申而来的另一种心态则是，“前贤博大精深，自己望尘莫及，何从探其根底，又何敢轻易谈评论，特别是指误？”

我个人不曾身入杨门，但以京都之便，专业之缘，列席杨师讲座或请教的机会相对来说还算较多。以上所述情况和心态，是我以己之心度人之腹，为这一代人大多尚未及深入地全面地研究杨师成就，特别是指其薄弱，写下的两段“通词”。

但是从促进学术发展来说，我认为还有思想上的阻力也是值得认真对待的。

中华古国的文明传统，自来有其不利于“百家争鸣”的因素，其一就是源于孔子所说的“子为父隐”(《论语·子路》)的情愫。两千多年来至今，在学术领域可以说又发展成“为尊者隐”、“为贤者隐”、“为长者隐”、“为生者隐”等等，这是较常见的内心阻力。至于政治生活中直接或变相的压力对“百家争鸣”所造成的障碍，这里就不必说了。

因此我体会，如果是以历史责任感来对待“百家争鸣”，首先就应该冲破以上种种历史遗留给我们的“茧网”，不以“位卑”而自薄，抛弃种种得失忧虑，更不必顾及论题的大小，而是勇敢地争取站到“百家争鸣”的前沿。我在《中外音乐交流史》中对杨荫浏先生提出的批评，正是从这种自我矫正的心态出发。

杨师曾经判断,大约在距今3000年前,西周穆王就曾经使中国音乐远播西亚。他说:“周穆王在公元前第十世纪带出去的中国音乐,对于当时及以后那些地区的外国音乐,会产生一定的影响;同时,曾接触到外国文化的他的乐队和他所带来的傀儡戏艺人,又会在一定程度上,将外国的音乐文化转而影响中国的音乐文化。”(《中国古代音乐史稿》第40页)

杨师以上判断所根据的文献,是西晋时在汲郡战国时期魏襄王墓中发现的竹简古籍,即所谓“汲冢书”之一的《穆天子传》,以及《列子·汤问篇》。

在《穆天子传》中,记述了穆天子(周穆王)驾驭八匹骏马,西登昆仑以观黄帝之宫的奇异经历,包括屡次演奏“广乐”等等。在《列子·汤问篇》中又发展出周穆王把会制作傀儡艺人的偃师带回中国的传奇性故事。

其实,《穆天子传》实质上是一部富于传奇性的小说,“其言不典”久为人知,也有的学者认为它具有神话因素。早在清代《四库全书》中就已经改变过去把它归入皇帝“起居注”的分类办法,而把它归入“小说家类”。其提要的“按语”则明确指出它的叙述“恍惚无徵”,并认为对待它“以为古书而存之可也;以为信史而录之,则史体杂、史例破矣。”《四库全书》这种正确的判断在现代学者论著中影响不小,复述颇多。至于今本《列子》并非是战国时期列御寇的著作,而很可能是出于晋人之手的托名伪作,其中掺杂不少神话传说,难以据为可信的史料,也为现代学者们所熟知。

杨师修养广博,对其《史稿》甚为重视史料的搜求,因此我推测,关于《穆天子传》,他是极有可能翻阅过《四库全书》的;特别是现代学者有关《穆天子传》和《列子》二书性质的论述更不可能不了解。那么,为什么还会把《穆天子传》和《列子·汤问篇》中有关周穆王的传奇性“故事”当做可信的史料来运用,以

至在其《史稿》中发生令人遗憾的“饰古”性的描述？我以为，正是由于“崇古”的非理性心态在作怪，从而抑制了对于历史真相进行探求的活泼生机。

（1999 年 1 月 10 日）

（原载《音乐研究》1999 年第 1 期）

雅乐新论：转向唯物史观路途中的迷失

——杨荫浏著《中国古代音乐史稿》择评之二

雅乐问题无疑是中国古代音乐史中的重要问题之一，这不仅是由于它本身的历史悠久绵延并且关乎中国音乐文化的流脉，而且还由于有关雅乐的争论——所谓“崇雅黜俗”、雅俗斗争等等，可以说从孔子直至当代至少两千多年来聚讼不休。

近几十年来，在不少涉及中国古代音乐的论著中，“雅乐”几乎成为应该彻底否定的贬义概念。这是不完全符合历史实际情况的，而是由于不能够从历史发展的辩证观点看待雅乐，特别是不能看待西周雅乐的结果。杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》(1981.2.，以下简称《史稿》)是一部权威性巨著，雅乐部分又是其重笔叙述，因此其论点影响之广泛自属意中。本文拟概括地分析《史稿》在雅乐问题上存在的失导，哪里引起人们的误解，以及促成杨先生迷失的主观客观原因。

杨师在其早期著作《中国音乐史纲》(1944 年脱稿，以下简称《史纲》)中，认为中国历史上的雅乐是民间音乐的对立物：在贯穿全部中国音乐史的四种斗争中，首先就是“民间音乐与宫

廷音乐的斗争”;另外,他还认为雅乐的地位微不足道,它“寿命极短”,“流传的范围更狭小的可怜”,而“全部中国音乐史,可以说,是一部民间音乐的发展史”,等等。(第332页§520、519)如果孤立地判断这类论述不妥处自然也不妨探讨,例如西周大型雅乐名著《大武》的寿命就并不算短,它可能延续有八百年左右,“流传范围狭小”与重要性并不等同,强调中国音乐史可以看作是单纯的“民间音乐的发展史”也并不妥当,等等。但是《史稿》判断《史纲》的主要缺陷来自更高的视角,这类缺点在这里也就不必议论。

《史纲》脱稿五年多,新中国建立,又过了近十年,杨师开始撰写《史稿》。《史稿》从撰写到脱稿,长达约十八年。在《史稿·后记》中,杨师两次提到写作《史纲》时期受到唯心史观的束缚,对待雅乐虽然采取否定态度,但“看不见劳动人民的创造”等(第1069页)。此外,杨师又反复地强调学习马列主义、毛泽东思想的重要性,不言而喻,这自然意味着他在撰写《史稿》时曾经努力摆脱唯心史观的束缚,希望体现唯物史观的精神。那么,杨师在追求唯物史观为期至少十八年之久的路途中,成效如何?作为老一代中国音乐学家的代表性人物,其所得所失自然值得后学关注。

对雅乐的批判和否定是杨师在《史稿》中贯彻唯物史观的重要方面之一,新论多有。其中最直截了当、干脆利落的表述见于第十八章的宋代部分:“《雅乐》问题,非常简单。我们无论从内容上、技术上和理论上,都可以放心大胆地加以全面的否定;同时,我们又可以把它视为反面教材,用以暴露封建统治者的反动性和反科学性。”杨师论述其根据是:《雅乐》的表演虽然“必需通过乐工”,但它“是统治阶级所创作、所理解、所运用”的成果,“其反动的政治性极强,但其艺术性则非常低。”(第407页)由于杨师认为“宋代的《雅乐》,比较富有代表性”(第380页),

“对宋代《雅乐》问题的分析，可以窥见宫廷《雅乐》问题之一般”（第458页），因此以上对第十八章的摘引可以理解为是杨师对于中国历史上雅乐的基本态度和基本评价，而并非仅是对宋代雅乐的特指。

那么杨师对雅乐的否定是否一以贯之呢？其实并非完全如他自己所说。他对西周时期的雅乐似乎还是有些肯定的，这里有其自相矛盾之处。由于杨师的论述存在着不清晰的缺点，因此易于被人们误解为他从西周根源上就全面地否定雅乐。

《史稿》认为西周“在中国历史上头一次相当完备地创始了宫廷‘雅乐’的体系”（第44页），另一说法估计略低，是认为西周已经建立“比较明确的宫廷‘雅乐’体系”（第30页）。现在就来看看杨师如何评价这一体系中最重要的“六代乐舞”里所包含的《大武》和《大濩》，看看杨师是如何努力运用唯物史观的。杨师说：“这些在新兴统治者上升时期出现的作品，其最初形式，是会包含一定程度的现实性和艺术性的。但经过后来统治阶级的不断加工和利用，便容易渐渐成为专门适于为统治阶级服务的东西。”（第33页）这里杨师写下的“是会”二字，说明他比较慎重，他是在进行“推测”。的确，就《大武》来说，所谓“包含一定程度的现实性和艺术性”，在歌词和舞蹈方面分别有《诗经·周颂·武》和《乐记·宾牟贾》等等资料依据，但其音乐成就也只能说是来自有关文字资料的“推测”；至于《大濩》“最初形式”包含的“一定程度的现实性和艺术性”，所谓统治阶级对它“不断加工和利用”，则并没有什么历史资料依据，只能说它是杨师根据其史学观点进行的“论”，而难以说成是有史料依据的“史”。杨师还说：“西周统治者……在音乐文化方面（冯注：所指包括雅乐），也的确曾起了一些综合、集中的作用。这是应当肯定的。”但在这种肯定之后，杨师又将统治者“综合、集中”的功绩的基础，看作是“过去和当时的无数劳动人民所创造”的

“客观成就”(第30页)。所以,这里虽然显示出杨师希望能够从“劳动人民创造历史”的观点来分析问题,但是由于史料的匮乏而终于不免陷入源于主观想像的空疏。

根据以上摘引,姑且依照杨师的论述,杨师是在宁可肯定空疏的人民草创成就的基础,而不愿充分肯定尚有一定资料依据的经过统治阶级“综合、集中”过的成熟作品,这是因为后者体现着“为统治阶级服务”、为他们歌功颂德,同时对人民进行威慑的罪恶意图。这里,杨师很可能是在根据“两种文化”学说(1)进行推测,按照不同阶级“序劳颁赏”,尽量缩小剥削阶级在文化方面创造性活动的作用,在作品上、在文化上进行“阶级分野”和“阶级分工”。

然而杨师所向往的马列主义,其创始人之一恩格斯的观点却与此不同。恩格斯认为,“自从阶级对立产生以来,正是人的恶劣的情欲——贪欲和权势欲成了历史发展的杠杆”。(2)我理解,华夏文明之所以从西周时期进入一个更加辉煌灿烂的时期,不能不说是和西周宫廷“权势欲”的“杠杆”作用密切相关,这一点有广泛资料可以说明。而作为西周时期华夏文明的重要组成部分,综合性的雅乐也正是当时宫廷用来表达其“权势欲”最为适合的文艺品种,例如《大武》。由于史料的不足,如果说进行推测,这类大型而又成熟的乐舞当为宫廷的杰出艺术人才所创造,因为唯物史观本来就无需讳言杰出人才在历史上的推动作用,包括剥削阶级的人才在内。至于从过去作品中汲取营养,乃是文化发展过程中的通例,抽象地强调以过去人民的创作为基础,难以说明就是体现“劳动人民创造历史”的唯物史观。我认为,西周宫廷在雅乐方面对于华夏音乐文明所作出的巨大贡献,应予肯定,而不应根据所谓“劳动人民创造历史”的理论来降低其创造功绩。

试想,时当公元前11世纪,一个东方农奴制(如杨师所说)

的大国，在宫廷中表演《大武》的庄严场面：手持干戈、弓箭在身、“发扬蹈厉”、“北出灭商”、对“庶民弛政”、“盛威于中国”，[3]即或是从当时奴隶的社会地位出发，恐怕也不会是单纯地受到威慑，总也会有几分激奋的吧！从音乐文化发展的角度来看，也应该是彩墨重笔的篇章吧！这是大型作品所谓“六代乐舞”之一，此外西周宫廷音乐还有小舞、散乐、四夷之乐、宗教性乐舞（据杨师分类）等等，不论雅乐的范围如何界定，都应该是了不起的成就。如果将这一成就放在世界音乐历史广阔河流中来观察，就会倍觉其光辉灿烂。

因此，杨师虽然具有良好愿望，其新论却很难说是已经完全符合唯物史观，他对西周雅乐从历史性的宏观视野肯定不足。问题的根本在于，他对于剥削阶级在一定历史条件下推动历史进步的积极作用不能率直承认。

音乐史毕竟是属于人文科学范畴，而并非诗篇。一个热情诗人，无论是对现实社会中存在的残酷压榨，或是对历史上有过的野蛮剥削，都可以，或者说应该，发出沉痛的控诉；而历史老人的面孔却常常是“无动于衷”，不能经常追随人们的喟叹和诗人的愤怒。冷峻的历史法则不能让热情的义愤诗篇淹没。

在转向唯物史观的路途中，杨师《史稿》中雅乐新论之所以走向迷失，客观原因是由于“以阶级斗争为纲”的消极影响。《史稿》撰写开始后不久，“以阶级斗争为纲”的错误理论在中国大陆风靡一时。在这种政治的、文化的氛围之中，杨师主观上又缺乏足够的免疫力，因而在转向中迷失目标，遭受步履艰难的困窘。

笔者以为，对于杨师试图运用唯物史观的真诚以及取得某些尝试性的成就应予尊重和重视，对于其转向唯物史观路途中的艰辛应予体察，而对于其迷失目标的经验教训则应探讨总结。

(1)这种学说大约自20世纪50年代起在中国文化界有较大影响。可参考周扬编《马克思主义与文艺》(解放社,1950年3月中南第二版)第192—194页。

(2)《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》三。

(3)吉联抗《乐记译注》,音乐出版社,1958年3月,第49—50页。

(原载《音乐研究》1999年第2期)

防范心态与理性思考
——杨荫浏著《中国古代音乐史稿》择评之三

杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》,根据卷首的"几点说明",写作始于 1959 年 7 月,卷尾的"后记"则写于 1977 年 7 月。为了说明当时中国大陆占主流地位的社会思潮可能对杨师的影响,有必要指出,其撰著始于"大跃进"、"反右倾"的年代,中间经过 1966—1976 年间的"文化大革命",其后不久完稿。

在这篇短文里,笔者试图分析一下杨师在写作其《史稿》时的心态,由此或者可以觉察这一特殊历史时期为一般学人所提供的带有普遍意义的经验教训。

概括说来,我估量杨师写作时占主导地位的心态是所谓"和剥削阶级划清界限"的自我防范心态,它的不良后果则是压抑了对历史辩证发展的理性思考。这种防范心态的根基是杨师主观上追求马克思主义的热忱,因而是相当自觉的;但是由于这种热忱缺乏冷静理性的支柱,因而有时常将写作引向歧路,事与愿违。从杨师在其《史稿》中时而提到某个时期是某个剥削阶级处在上升时期、因而产生了具有积极意义的文化成果等等来

看,可以说明他对于历史辩证发展至少有着一般的领会。但可惜的是,杨师常常把阶级分析和历史主义对立起来,他惟恐把剥削阶级或其代表性人物的历史贡献说得“过分”,因而即或是接触到了,也往往是轻描淡写,或是翻手再覆手,从而使人不难窥见这种防范心态给他带来犹豫彷徨的尴尬处境。

以下从《史稿》的不同章节,选取若干例证来阐明以上拙见的由来。

1 西汉时期的乐府

西汉时期,武帝雄才大略,对内对外的措施均胸怀远博、气度恢宏,这一特点早已为史家所公认。汉武帝时期扩建乐府,并使俗乐在其中占有中心地位,从而使乐府的规模、功能和性质较前朝和汉初有了重大的发展和变化,其积极影响促成了西汉时期文化硕果的组成部分。

在论述中国古代音乐史时,无疑应该给予西汉乐府以明确肯定的历史评述。自东周以降来观察俗乐在宫廷中的地位,除了短暂的秦代不甚了了外,西汉时期的宫廷已经扫除春秋战国时期某些王公以喜好俗乐为“羞愧”的心态,乐府名正言顺地集中并促进了俗乐的发展,确立了自此以后俗乐在宫廷中难以动摇的地位:民间歌舞、百戏的发展,戏剧性表演的出现,乐器和器乐面貌的变化等等,造成所谓“内有掖庭材人,外有上林乐府,皆以郑声施于朝廷”(1)的态势。汉武帝在推动俗乐发展方面,无疑有着重要贡献。到了哀帝时期,虽然乐府一度裁减俗乐,但是喜好俗乐的风气已是大势所趋,“百姓渐渍日久”,“豪富吏民湛沔自若”(2),延至西汉末不衰。因此,后世宫廷喜好俗乐渊源有自,西汉乐府的持续影响不容低估。

杨师《史稿》在论述西汉乐府时，肯定了它集中民间音乐的作用和“对其后几百年间中国音乐的发展，它有着一定的影响”，这是比较正确的；但说到乐府的社会功能时，却强调它“为统治阶级服务”（第107页），表现出缺乏深邃的历史眼光，尤其是对汉武帝个人的历史性功绩缺乏肯定。

2 三国至南北朝时期的佛教音乐

从杨师《史稿》完成至今，对佛教音乐的研究已经有了阔步的进展。当杨师执笔《史稿》时，他无疑是站在掌握佛教音乐资料和佛教音乐研究的前列，因而能够比较正确地揭示中国佛教音乐与民间音乐的血肉联系等。但是由于杨师常常心存“剥削阶级利用宗教”、“宗教是鸦片”这一类的防范心态，于是不断提醒读者：佛教（或宗教）具有“麻醉人民”的作用（第138、159、190页等），甚至于还据此抽象地提出宗教音乐“腐蚀民间音乐”、“歪曲民间音乐”的命题（第139、190页），此外还提出所谓“消极的目的”与“积极的作用”并列的论点（第160页）。这样就可能妨碍他更深刻地揭示中国佛教音乐体系（第139页）发展的特殊规律，也很可能因此就缩小了佛教音乐在中国音乐史上本来应该占有的重要地位。

3 唐玄宗

唐玄宗是中国音乐史上的一位作曲家、演奏家，同时作为一个盛世的皇帝在音乐事业上又有重大建树。对于这样一个重要人物，音乐史本应该以重笔彩墨进行勾勒。遗憾的是，《史稿》

对于唐玄宗的音乐业绩虽然有零散论列，但是缺乏符合其实际重要历史地位的集中而概括的评述。障碍可能还是发生在杨师对于剥削阶级皇帝的防范心态。

4 姜白石

南宋姜白石（姜夔）在中国古代音乐史上占有重要地位，这一点学人大多有共识，这里不必多说。姜白石的词作在宋代词坛上虽然难以说是名列前茅，但是说它入流、说它独树一帜，则并不算过分。我们自不必因为其词作有谱这一特殊情况而进行夸大，但也不应对其贬斥过分。对其相当优秀的作品《扬州慢》，杨师贬斥有些词句是“颓废到了极点”，据我有限的眼界来说，这种极端否定的评价，实为历来高低不同的评论所罕见。如果是以此种标准来衡量作家，中国文学史上还会有几多值得称道的俊秀？看来，杨师的心态可能是：这个词人没出息，帮闲的清客，“倚翠偎红”（以上第 294 页），总之，是剥削阶级身上的寄生物之类。

5 阶级斗争的轻率定性，“反对”与“拥护”的轻率选择

《毛泽东语录》中有一条：“凡是敌人反对的，我们就要拥护；凡是敌人拥护的，我们就要反对。”这是毛泽东在《和中央社、扫荡报、新民报三记者的谈话》（1939 年 9 月 16 日）一文中提到的。联系其前后文，我理解毛泽东在抗日战争初期讲这句话的意图，是争取国民党中的抗战派与投降派划清政治界限，反对投降派，共同抗日。而且，即或是在一般意义上来运用这段

话,我理解也必然是有条件的,而不是无条件的。

"文化大革命"期间,对于上述语录的滥用主要表现在对于"敌人"范围的无限扩展,乱反一气,打倒一切。流风所及,在音乐史学界也可以察觉到这种思潮的影响。表现形态之一是将历史上的剥削阶级或其官府,既不管它处在什么历史阶段,或什么具体情况,一概视为"敌人",其二是又对这些"敌人"所反对的,表示拥护,对这些"敌人"所拥护的,加以反对;即实际上常常实行"凡是剥削阶级官府反对的,我史学家就要拥护;凡是剥削阶级官府拥护的,我史学家就要反对。"对于阶级斗争的这种轻率定性,其结论如何让人信服?请看例证。

唐代僧人文溆善于讲唱"变文",根据唐人笔记《因话录》卷四,"愚夫冶妇,乐闻其说",乃至"教坊效其声调,以为歌曲"。但由于他"公为聚众谭说",所言"无非淫秽鄙亵之事",所以遭到官府惩治,"前后杖背",数次"流在边地"。对于这类历史人物,史学家肯定其艺术才能和贡献,是有根据的。但是杨师认为文溆是个"接近人民的僧人",他所遭到的"鞭责"和"流放",可以说明"阶级斗争也存在于佛教音乐中间"。(第207页)这里需要考虑的是,能否因为文溆被官府多次惩治,就可据以判断这是"阶级斗争"?今天的史学家是否必须"拥护"或"同情"在所谓"阶级斗争"中受到官府惩治的文溆一方?

类似的情况是元代的词话。《史稿》载,据《通制条格》卷二十七《杂令》,顺天路某地曾聚集大约百人"搬唱词话",因此官府除对"社长"等人断罪外,规定"正色乐人"以外的"农民、市人、良家子弟"等,都禁止"习学散乐,般唱词话"。又据《元史·刑法志四》,如果"民间子弟"在"城市坊镇演唱词话,教习杂戏,聚众淫谑,并禁治之"。于是杨师就判断说,"可见词话对当时的阶级斗争,有其一定的作用"。(第500页)仅仅根据上述资料就对词话肯定其一定的"阶级斗争"作用,未免失之轻率。如

果真如杨师所说，为什么律令只约束"农民、市人、良家子弟"、"民间子弟"，而并没有包括"正色乐人"在内？这里一定需要以"阶级斗争"统帅词话、肯定词话吗？

以上唐代史料涉及官府认定的"淫秽鄙亵"，元代史料涉及官府认定的"淫谑"，现代的音乐史学家如何对待这类认定？是不是来个"你反对的我拥护，你拥护的我反对"？在我看来，根据未明，虽然未必应该"你反对的我也反对，你拥护的我也拥护"，但也决不可以采取"你反对的我拥护，你拥护的我反对"的轻率态度。

恩格斯在《反杜林论》中曾经论述"道德始终是阶级的道德"，但是他又指出，"对同样的或差不多同样的经济发展阶段来说，道德论必然是或多或少地互相一致的。"因此，"从动产的私有制发展起来的时候起，在一切存在着这种私有制的社会里，道德戒律一定是共同的：切勿偷盗。"(3) 如果我们同意恩格斯的这一论断，就不妨考虑，"切勿淫秽淫谑"正是与"切勿偷盗"有着类似性质的"道德戒律"。当然，"淫秽淫谑"的界线比"偷盗"的界线要难以确定，因为这涉及不同国家或民族在不同历史时期的生活习俗问题。但是无论如何，在中国自上述唐代以降，尽管关于"淫秽淫谑"的戒律宽严略有不同，但"切勿淫秽淫谑"可以说基本上是共同的道德戒律。怎么可以说唐代官府所"反对"的"淫秽鄙亵"、元代官府所"反对"的"淫谑"，现代的音乐史学家就可以采取"拥护"的态度，肯定它是"阶级斗争"的表现呢？

6 冯梦龙

明末冯梦龙的《叙山歌》，在中国文艺思想史上占有重要地

位，这一点无可怀疑。杨师先是勉强肯定它说，“充乎其极，也不过到反对封建礼教而止”，继而翻手再覆手之间，又批评冯梦龙“虽然有着追求个性解放的倾向，但丝毫没有反对封建制度本身的意思”（第795页）。杨师在这里以“反对封建制度”作为衡量古代文艺评论的标准，显然是选错了天平，这是由于杨师的防范心态在作祟，惟恐自己落入“拥护封建制度”或“拥护封建意识形态”陷阱的缘故。

此外杨师还批评冯梦龙辑录的《山歌》和《挂枝儿》，“在选材上精华糟粕不分，充满着色情颓废的因素”（第795页）。这里，杨师仍然是对剥削阶级意识形态进行防范的心态。我以为对“色情”问题需要具体分析一下。

《山歌》和《挂枝儿》中的民间歌词，确实并非高雅之作，总的来看其性质属于“俚俗”。可以判断，有些作品的作者是农民、城镇工匠之类。明代的长江下游一带是手工业作坊和商业空前发达的地区。这样一种环境推动不少从商男子背井离乡，因而也就促成妓业的空前发展，出现了不少以妓女和嫖客的情怀为内容的城镇歌曲，也包含在《挂枝儿》等等之中。说到色情因素问题，我认为，判断这些歌曲的良莠，主要是依据其反映生活真实的生动程度，而不是以有无性爱描写为尺度。有些作品，虽然描写性爱或隐喻曲折，或直截了当，但勾勒主人公的精神面貌十分生动，总要比那些虽无性爱的暴露描写，但却属老一套的春思秋念、离愁别绪的平庸之作要胜过几筹。因此，所谓“俚俗”却并非都是“俗不可耐”之“俗”，有些作品是“俗”得大胆、诙谐、风趣，并不颓废，它们是文士的书斋中根本不可能产生的，所以才受到冯梦龙高度的评价。杨师提到“色情”时，自然含有贬义。文艺作品中表达的男女之情，是健康的“恋情”还是不健康的“色情”？对它是应该褒还是应该贬？虽然这从来是个界限难以划清的麻烦问题，但对待明代的民间歌词，我以为“设身

处地"体会作者的境况,或者可以采取比较宽容的态度。

第一,在汉族的历史上,古已有之的青年男女间以定期歌舞来求偶的生活习俗,到明末大概就已经被消灭一两千年了,民歌里多少还保留着历史遗风,已属不易。处在历史上对男女之情已经百般折磨、现实社会中对性爱又讳莫如深的生活条件下,经常受到压抑的恋情一旦发作,"矫枉过直"的行动,以及不那么"温柔敦厚"、有背于"无邪"精神的抒发,应该是比较容易理解的。

第二,以冯梦龙所辑录的《山歌》、《挂枝儿》来说,创作者大多是农民、城镇工匠和市民之类,他们没文化,不识字,或仅仅粗通文字,他们不大可能有机会了解性知识,也无缘看到古今有关性知识的书籍。他们不仅靠民歌抒发恋情,甚至还会将所知、所闻、所感受的性知识,采取隐喻的手法、诙谐的风格,在民歌歌词中来表达、来抒发,这应当说也是比较容易理解的。

良莠共处,稻稗杂糅。由于上述原因,冯梦龙等人辑录的明代民歌,自然免不了"低俗"、"粗鄙"的成分。这只能仔细地分析,历史地对待。我们的老祖宗在汉族中压制民间青年男女求偶歌舞习俗的后果,在世界范围是罕见的。我们怎么能够继他们之后,在史学理论上继续贬斥抒发男女之情的民歌?(4)

笔者对杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》的"择评",至此积有三篇,拟告结束。"择评之一"是批评"崇古"心态,传统文化中的这种消极因素是古已有之。"择评之三"是批评"防范"心态,这种消极因素客观上的根源是杨师写作时期"左"倾思潮的影响。"择评之二"是着重论述杨师在转向唯物史观路途中的迷失。"转向唯物史观路途中的迷失",也可以说是三篇的总题目——"之一"、"之三"选取了一些零散的例证,"之二"则集中以雅乐问题为例。

当笔者论述杨师学术思想上的弱点时,不断考虑到传统和时代给予他的负面钤记。他处在中国传统文化之中,难免会受

到“崇古”浊流的浸染；他写作《史稿》主要是在60—70年代，难免又会受到“左倾”波涛的袭击。如果不考虑这种客观环境，一味指责杨师在主观上缺乏足够的免疫力，那也是不公正的。展望新世纪的中国古代音乐史学，重要的是吸取经验教训。

杨荫浏先生是现代卓有贡献的音乐学家、音乐史学家，他的《中国古代音乐史稿》为本学科开创出一片新天地，立下了一块丰碑，是一部权威性巨著。对其重大贡献，笔者将另行论述，这里从略。

---

(1)《汉书·礼乐志》。

(2)同(1)。

(3)见第一编哲学，九、道德和法。永恒真理。

(4)笔者看法：历史上的儒家思想对于巩固一夫一妻制是有功绩的。但是在这一过程里，在汉族人民(主要是青年男女)中相当彻底地压制掉了民间歌舞，这是“矫枉过直”造成的历史性民族悲剧之一。参见拙稿《孔子“放郑声”辨析——“郑声”的社会习俗背景及其遗绪》，在本文集第21页。

(原载《音乐研究》1999年第3期)

转向唯物史观的起步
——略评《中国古代音乐史稿》的历史地位

（纪念杨荫浏先生诞辰百年[1899—1999]）

杨荫浏先生是现代卓有贡献的音乐学家、音乐史学家，他的《中国古代音乐史稿》[1]为本学科开创一片新天地，立下一块丰碑。在本文中，笔者简略评述杨师的《史稿》的历史地位，作为学习心得，在杨师诞辰百年之际，表达对其深深的敬意。

1 《中国古代音乐史稿》撰著时期的社会历史背景

杨师的《中国古代音乐史稿》撰著于北京，时在 1959 年 7 月到 1977 年 7 月之间，长达 18 年。[2]撰写开始前不久，1957 年中国共产党领导的反右派斗争出现严重扩大化的后果，紧接着在 1958 年又出现党领导的全国范围声势浩大的“大跃进”和人民公社化运动的失误。杨师开始撰写《史稿》时，上述炽热的政治波涛仍在滚滚向前，正是所谓继续“大跃进”和“反右倾”的年代。此后，党的指导思想和方针政策仍不断发生“左”倾错误，干扰正确的指导

思想和方针政策的贯彻,1963 年出现"以阶级斗争为纲"的"左"倾方针,直到 1966—1976 年长达十年之久的所谓"文化大革命","左"倾错误达到顶峰。1976 年秋至 1977 年间,"文化大革命"虽然已经结束,但全国范围的思想混乱尚有待澄清,个人迷信的影响尚有待消除。当 1978 年末,新中国的脚步即将发生伟大的转折时,可是杨师这时已经停笔束稿了。(3)

1959 年 3 月到 9 月间,我被借调到民族音乐研究所(4),和许多青年人一道参加《中国近现代音乐史纲要》的编写工作。当时杨师正在着手拟定他的《中国古代音乐史提纲》(5),他住在所内,宿舍就是工作室,生活与工作融合为一,夜以继日,忙碌紧张,他同时还肩负着副所长的职务。

当时另一位副所长李元庆同志,有一天在闲谈中向我们一些青年人叙说,杨师之所以会把他的《史稿》写好,原因之一是他在民族音乐方面具有深厚的功底,资料基础很扎实。元庆同志特别提到杨师在中国传统律学、昆曲和民间器乐"十番"三方面的修养。我当时对杨师的成就只是略有所知,这是在《史稿》正式出版之前,我第一次听到对杨师古代音乐史学成就的评论,印象十分深刻。元庆同志接着还提到当时史学界存在着崇尚浮夸,不重视史料基础,不是"论从史出",而是"以论代史"等等不良的倾向。他谈话的精神显然是来源于不久前结束的中国共产党八届六中全会。六中全会针对 1958 年人民公社化运动和"大跃进"所带来的一些思想上工作上的混乱与方针政策上的"左"倾错误,进行一定程度的纠正,是比较重要的一次会议。当时"大跃进"中产生的浮夸风气自然也浸染到学术界,包括史学界在内,元庆同志正是以杨师作为正面的例证,有感而发,希望所里的编撰工作尽量避免那种遍及全国学术界的浮夸风气。

当时回忆起"大跃进"初起的景象,真是让一个青年人在兴奋之余又产生许多迷惘。那年我在中央音乐学院(当时在天

津）进修，酷暑难当时，礼堂里管弦鼓号排练之声彻夜盈耳，墙上挂着红布白字的巨幅竖标："赶老贝，超老柴"[6]，光艳夺目，惊心动魄；严寒浸骨时，又在院子里砸锅炼铁，只求"耕耘"，不问收获。而北京这里音乐史编写组的建立，又何尝不是"大跃进"的产物？"大跃进"精神与撰写史书时体现的精神，这二者之间的关系真是让人一时琢磨不透。然而对物质生活的感受却简单得多，这时食堂里的大师傅们已经"捉襟见肘"，今非昔比，难得让人买到可口的菜肴了。

"大跃进"精神影响下的史学界，产生了一些前所未闻的议论，有的认为历史教科书上的"王朝体系"应当打破，有的主张"刹住"帝王们的威风，认为应当直呼其名而不应当称呼"某皇"、"某帝"。似乎如果保留"夏商周"、"唐宋元明清"之类的习惯概念，继续"秦始皇"、"汉武帝"的称呼，就难免有立场不稳、怀念封建制度的嫌疑。对"人民是历史的主人"、"阶级斗争是历史发展的动力"有着各式各样的理解，还有"以论带史"这一口号是否正确，其实质、其偏向，以及衍变成了"以论代史"等等，都成了一时的热门话题。

我以为，今天分析杨师《史稿》的某些长短，很需要回顾其撰著当时的社会政治文化背景。当然不能说这类背景是进行判断的全部根据，但从杨师的历史观可能受到当时客观环境影响这一视角说，是值得重视的根据。因为当时在主观上愿意摆脱社会政治文化氛围，在客观上又能够摆脱的知识分子毕竟是极少极少，绝大多数都是浸沉在党所领导的浓郁的社会政治文化氛围之中，杨师也不例外。

2　杨师撰著《史稿》时期的心态

杨师在《史稿》的"后记"中，表达了他迈入新中国时期后，

在历史观方面转向唯物史观的愿望和努力。衡量杨师的这一愿望,自然要考虑到新中国时期马克思主义、毛泽东思想的领导地位及其对杨师的影响,也要考虑到杨师写作《史稿》时的特殊社会政治文化氛围,以及他身处这一特殊历史时期中的特殊心态,后者尤其是解剖其《史稿》的缺陷所必需。因此,这里难免旧话重提。但我认为,对于曾经和杨师一同经历过中国大陆那个时期的学人,借此或可引起一点往往容易忘却的记忆;对于当时尚未出生、尚未成年或当时不在中国大陆的学人,可以算作是一个方面的参考,引发多方面来研究杨著。

新中国建立后,由于中国共产党的崇高威望,大陆的广大知识分子热诚地响应党的号召,努力学习马克思主义、毛泽东思想。杨师正是如此。他接受新中国的雨露阳光时虽已是"知天命"之年,但其前半生为之献身的民族音乐事业已经光明前景在望,他希望跟上时代,大展宏图,因此其学习马克思主义、毛泽东思想的奋发心境,不难想象。(7) 从这一角度看,可以说杨师是"年已半百,欣逢盛世"。但是由于在学习上看准、吃透和消化需要一定的时间和积累,急功近利往往容易出现形似而神违;更主要的是由于前述从50年代后期开始,党的指导思想和方针政策不断发生急风骤雨式的"左"倾错误,正确的指导思想和方针政策受到干扰。而对当时绝大多数知识分子来说,正确地理解和运用马克思主义、毛泽东思想与"紧跟"党的现行方针政策,这二者有什么区别,对领袖人物的正常尊仰与个人迷信又有什么区别,都是十分难以分清的事。从这一角度看,又可以说杨师是"心田待润,风雨骤来"。于是杨师的《史稿》和不少知识分子的文史著作情况类似,也是良莠互见,既有马克思主义因素,又有非马克思主义因素。我觉得,这一点是分析杨师《史稿》长短的关键所在。那么,这种良莠互见的情况是在什么心态下产生的?

说到杨师的心态，我在拙稿《防范心态与理性思考》[8]中曾经提到，“杨师写作时占主导地位的心态是所谓‘和剥削阶级划清界限’的自我防范心态，它的不良后果则是压抑了对历史辩证发展的理性思考。”这种“自我防范心态”在主观上虽有追求马克思主义的热诚，但是却缺少冷静的理性支柱，因而时常将判断引向歧路。至于促成这种心态的客观条件，前文已说到党的‘左’倾错误。这种错误还具体包括针对知识界的批判运动，如所谓“白专道路”、“拔白旗”、“文艺黑线专政论”、“批判资产阶级的反动学术权威”等等，阶级斗争扩大化和绝对化的结果，造成“草木皆兵，人人自危的紧张气氛”[9]，杨师的自我防范心态正是在这类气氛中逐渐积累形成的。本来，在正常的社会氛围中，史学家如果相信唯物史观是真理，就可以根据经济基础与上层建筑相互关系的基本理论，阶级力量消长和辨证发展的理论，群众与个人关系的基本理论等，冷静、客观而具体地叙述、分析和评论历史，虽然难免走入歧途，出现失误，却无需乎持有“自我防范心态”。所谓阶级分析，并不是“阶级斗争处处有”，无需乎“耐心搜寻仔细求”，也不是尽量缩小剥削阶级的影响和功绩，也不是否定剥削阶级的一切，更不是骂倒他们；所谓唯物史观要求史学家具有的“无产阶级的党性”，应该是和科学性一致的，是以科学性为基础为前提的。

3 衡量《史稿》的视角和对于《史稿》历史地位的评价

不少学者认为，杨师的《史稿》是他毕生研究中国传统音乐和古代音乐史的概括性总结性巨著，也是现代时期中国古代音乐通史学发展半个世纪以来的里程碑，等等。具体说来，有的学者认为《史稿》“根本的特点，即一切从‘音乐实践’出发”[10]；有

的认为杨师“为有音乐的音乐史沥尽心血”[11]；等等。这些评论都是正确的，中肯的，符合实际的。杨师本人也十分强调音乐作品在音乐史中的重要地位，他说“音乐史不能没有音乐，不能离开音乐，不能从书本到书本。”[12]

如何具体评价杨师这部重要的《史稿》，可以有多种不同的视角。我这里想采取的，是着眼于杨师在《史稿》“后记”中表达的转向唯物史观的愿望。从这一点看来，我认为从总体说，《史稿》既是杨师中国古代音乐通史研究的终结，又是他在历史观方面“转向唯物史观的起步”，只是由于春秋所限，当完成这一“起步”之后，他已经年届耄耋，没有条件再继续前进了。这自然是无可奈何、令人遗憾的事。但是如果我们估计到在即将来临的21世纪中，唯物史观虽然不会是惟一的历史观，但仍将会在中国音乐史学领域起着主导作用，中国古代音乐通史学继杨师之后将会取得进一步丰硕成果的话，那么也就不妨说杨师的《史稿》是中国古代音乐通史学“转向唯物史观的起步”的标志。我理解，“万事起头难”，“转向”和“起步”都十分艰辛，其成果值得肯定和珍视。至于这里的评价是否妥当，是高了，还是低了，这就涉及如何继承杨师的音乐史学遗产的重要问题，有待批评和探讨。

4 《史稿》转向唯物史观的主要成就

《史稿》贯彻唯物史观的成就方面，主要是以丰赡的资料、充分的篇幅描述了各个历史时期中国人民创造音乐文化的累累成果，无论是在广度方面和深度方面都超过以往中国古代音乐通史著作的成绩。其中我个人觉得最精彩最值得重视的是乐学律学方面以及自唐宋以降对于民间俗乐的极大关注。现在择其

大要列举如下。

1. 曲式分析方面

关于《诗经》和楚辞的曲式因素的分析；

汉代相和歌、大曲曲式的分析，并和后世乃至现代的有关资料相联系。

2. 乐学律学方面

春秋战国时起，古、新两种音阶并存和确立的判断（第88、258—259页）；

两晋南北朝时期何承天“新律”、荀勖笛律的解释；

隋代出现八声音阶以及关于清商调音阶的判断；

唐代燕乐二十八调问题的提出，并联系到后世乃至现存的古老乐种西安鼓乐、福建南乐、智化寺管乐等；

中国历史上三种律制并存、异律并用的判断。认为“人对音响，既要求符合一定的音准，又要求有一定的音差（错误），而音差则在一定范围以内，又起着增加刺激性，即增强表现力的作用。”（第1016页）

3. 乐器

琵琶沿革的探索等。

4. 自周代以降贯穿各个历史时期的对少数民族音乐的关注。

5. 对唐宋以降民间俗乐诸多乐种赋予极大关注，不仅资料工作扎实，而且常常自先代牵线联索，创见迭出，其中主要有：

唐代的曲子、宋代的词，直到明清的小曲等，不仅将它们看作纵向发展的历程，而且分析它们和说唱、戏曲之间的血肉联系；

宋金元明清时期市民音乐，包括艺术歌曲、说唱、乐器和器乐的论述；

宋金元明清时期的戏曲艺术，包括诸多剧种、声腔的发展历程，而且还包括自先秦以来逐渐成长的线索（散乐、百戏、歌舞戏、院本、杂剧、南戏等）；

对元杂剧、南北曲等的曲调与唱词的关系，联系着现代语言，从语言音乐学的高度具体分析其特点，并指出与西方音乐特点的区别；

在中国传统音乐中，阐明同一曲牌经过变化表现不同内容，对“一曲多用”的特点进行分析和肯定，指出“切忌以西洋的音乐理论来套中国的民族音乐”。(13)

此外，杨师的成绩还包括着相当广泛吸收了近现代和当代学者的学术成果，这是其视野开阔、重视学科交缘在近现代、当代发展的结果；是将音乐文化放到大文化背景中来思考的结果；也是其历史观念发生趋向唯物史观的变化、研究范围扩大化的结果。重要者有(所注页数指杨师《史稿》)：

李纯一自1957年以后关于我国远古时期、先秦时期乐器研究的专著和论文(第22页注5等)；

郭沫若关于《易经》、《楚辞》的研究(第19页注1、第53页注2、第55页注1、第69页注2)；

日本学者林谦三《隋唐燕乐调研究》的成果(第262页注1)；

王国维的《宋元戏曲考》(第349—351页、503页注1、547页、552页及注1)；

钱南扬的《宋元南戏百一录》、《宋元戏文辑佚》(第358页注1、2)；

路工的论文《宋陈淳的禁戏书》(第360页注2)；

曹安和关于“宋代南戏乐谱”的考证，以及《元明散曲留存乐谱全目》、《现存元明清杂剧传奇全折全出乐谱目录》(第362页注1、631页注1、940页注1)；

赵景深的《弹词选》(第814页注1)；

陈汝衡的《说书史话》(第814页注2)；等等。

杨师的《史稿》以事实说明：只要广泛而深入地掌握史料，虽然不能说必然等于通向唯物史观，但是的确存在着比较易于

通向唯物史观的潜在可能性。杨师在转向唯物史观起步方面比其过去的《中国音乐史纲》所以能够取得根本性的突破,除了他终生在中国传统音乐园地辛勤耕耘、不断积累的原因以外,历史观的转变的确是个重要原因。

5 《史稿》转向唯物史观起步的主要缺陷

今年的《音乐研究》第1、2、3期,连续发表了拙稿三小篇,内容主要是批评杨师《史稿》的缺陷,要点如下:

第一篇《崇古与饰古》,论述古已有之的“崇古”的非理性心态,抑制了杨师对于历史真相进行探求的活泼生机。

第二篇《雅乐新论:转向唯物史观路途中的迷失》,主要是批评杨师不能够从历史发展的辩证观点看待雅乐,特别是不能看待西周雅乐。他对于剥削阶级在一定历史条件下推动历史进步的积极作用不能率直承认。

第三篇《防范心态与理性思考》,主要是论述杨师的“自我防范心态”,他惟恐自己落入“拥护封建制度”或“拥护封建意识形态”的陷阱。这样,杨师就时而把阶级分析和历史主义对立起来。当代文化人中的这种消极心态,客观上是特定社会政治思潮促成的。今天,不能一味指责杨师在主观上缺乏足够的免疫力,应当考虑到传统和时代给予他的负面钤记。

以上三篇的总题目,也可以说是《转向唯物史观路途中的迷失》,其一和其三选取了一些零散的例证,其三还着重分析了心态,其二则集中以雅乐问题为例。由于在三篇拙稿中已经对杨师《史稿》的缺陷进行了论述,本文就不再重复了。

我以为,杨师《史稿》的缺陷主要是历史局限性质的缺陷。我这里说“主要是”,一是意味着并不完全是历史局限性,即并

非命中注定必然如此，还有其个人由于胆识不足所应承担的因素；二是意味着，即或杨师具有更高一层的胆识，打个比方，恐怕也很难摆脱历史机遇笼罩在他头上的“紧箍咒”。——我觉得，从杨师《中国古代音乐史稿》的历史性贡献可以得到的可贵经验教训也就在此：奋发进取，努力争取突破历史机遇笼罩在每个人身上的局限性，迎接21世纪的来临。

---

(1)《中国古代音乐史稿》上、下两册，人民音乐出版社，1981年2月。

(2)见《中国古代音乐史稿》的“几点说明”和“后记”(1977年7月28日)。

(3)所述政治形势参见中共中央党史研究室著、胡绳主编《中国共产党的七十年》第七、八章和第九章一，中共党史出版社，1991年8月。

(4)民族音乐研究所，今中国艺术研究院音乐研究所的前身。

(5)见《中国古代音乐史稿》“几点说明”篇首。

(6)老贝者贝多芬也；老柴者柴科夫斯基也。

(7)参见《中国古代音乐史稿》的“后记”。

(8)这是笔者近来评论杨师《史稿》的三篇短文的第三篇，详见后文。

(9)书目同注(3)，第411页。

(10)赵沨《纪念杨荫浏先生》，载《音乐与音乐家》，中国文联出版公司，1988年11月，第111页。

(11)华蔚芳、伍雍谊《民族音乐传统接力赛的健将——音乐史学家杨荫浏》，载向延生主编《中国近现代音乐家传》第1卷，春风文艺出版社，1994年4月，第383页。

(12)毛继增《音乐史家论治史——访杨荫浏先生》，载《音乐研究》1982年第1期第42—43页。

(13)同(12)。

(原载《中国音乐学》1999年第4期)

坚持唯物史观　坚持反思
——答孔培培、闻道同志，兼及向延生同志

1998年末，《音乐研究》有关编委向我约稿，希望写些评论促进学术争鸣，论题和篇数由我自定。我考虑到杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》（以下简称《史稿》）的崇高威望和巨大影响，同时又考虑到“左”倾思潮对它的负面影响需要反思和消除，因此将论题定在评论《史稿》。1999年夏写到第三篇时，已经面临即将举行的纪念音乐学家杨荫浏先生诞辰百年的学术活动，因此在篇末作了交待：肯定《史稿》“为本学科开创出一片新天地，立下了一块丰碑，是一部权威性巨著”，并表示对杨师的重大贡献另行评论。以上三篇的题目分别是：《崇古与饰古——杨著〈史稿〉择评》，《雅乐新论：转向唯物史观路途中的迷失——杨著〈史稿〉择评之二》，《防范心态与理性思考——杨著〈史稿〉择评之三》（后文简称《冯文三》），载《音乐研究》1999年第1、2、3期；随后在《中国音乐学》1999年第4期发表《转向唯物史观的起步——略评〈史稿〉的历史地位》（后文简称《冯文四》）[1]，作为纪念杨师诞辰的正式文章。

上述四篇发表后，读到向延生同志评论拙稿的文章《再谈杨荫浏先生的“防范心态”》（后文简称《向文》，凡引《向文》均指此）[2]，最近则又读到孔培培、闻道同志的文章《也谈“崇古”、“防范心态”与“唯物史观”——与冯文慈先生商榷对一代宗师杨荫浏的评价》（后文简称《孔文》，凡引《孔文》均指此）[3]。由于《孔文》和《向文》有些看法相近（后文合称时，简作《二文》），故一并在此回应。

《二文》对拙稿的关注和过誉之词，在此表示感谢；看法与拙稿近似之处，不必重复。首先想说三点：第一，《二文》对待学术探讨同有不够严肃之处。前三篇拙稿在副题所标“择评”表示“选择而评”，并不难理解；第四篇拙稿虽是总评《史稿》，但其中除对杨荫浏著《中国音乐史纲》（以下简称《史纲》）略有涉及外，并未牵涉杨师的其它著作或全面评论其本人。关于《史稿》的成就，我在《冯文四》开宗明义，除扼要复述《冯文三》篇尾评价外，又论述到“无论是在广度方面和深度方面（《史稿》）都超过以往中国古代音乐通史著作的成绩”，并有具体内容说明；明确《史稿》的缺陷“主要是历史局限性质”，并对撰著当时的社会历史背景，作了比较充分的交待。遗憾的是，《二文》对拙稿的批评不但时而离题，而且对我的择评方式、立意范围、评价要点和背景分析，近乎视而不见，从而发起不少无端责难。第二，《孔文》引拙稿时任意删削，学风不正。《冯文四》中论述《史稿》转向唯物史观的主要成就时，明明列有五项，然而《孔文》的引用却删掉第4第5两项[4]，其中第5项“对唐宋以降民间俗乐赋予极大关注”的内容原文最多，还是我肯定《史稿》“最精彩最值得重视的”两个部分之一。第三，《孔文》引用拙稿时讹字、漏字和衍字共计23个，此外还有标点符号错误不计；在第89页中栏下方意在引用冯文共26字，却为拙稿所无。即或如此，我仍认为，任意删掉拙稿和离题问题，细心的读者不难分辨，讹字等

好在尚无伤大局，因此都不拟在此纠缠。

本文对《二文》的反批评主要围绕以下五点：第一，《孔文》所谓“朴素的唯物史观”，属于“子虚乌有”。第二，《孔文》认为我本人的“心灵深处”可能“尚潜伏着‘左’倾流毒的病根”，对《史稿》的评论是“简单化、绝对化”、“庸俗化”等，实际上是有意或无意之间，在把唯物史观评论降解。第三，《向文》认为，《冯文四》说《史稿》是“转向唯物史观的起步”“评价过低”；《孔文》则认为我在“贬低甚至否定了杨荫浏的学术著作价值和在中国音乐史学中的学术地位”。《二文》实际上是把杨师在史学领域的具体成就和我“转向唯物史观的起步”的判断混为一谈。第四，《向文》认为，“不应该用现在的思想和观点，特别是脱离实际地去想像和要求前人”，《孔文》则认为我“犯了‘以今人标准要求前人’的错误”。这表明《二文》对今天反思过去误用唯物史观的态度，和拙稿存在根本分歧。第五，《二文》对待史学评论中的事实依据和分析问题，值得探讨。现在谨结合进一步学习唯物史观的体会，对《二文》进行答辩，并欢迎对拙稿继续批评。

1　何来“朴素的唯物史观”？

唯物史观又称历史唯物主义，为马克思和恩格斯在19世纪40年代所创立，它虽然曾经吸纳前人的思想资料，但在此前并没有历史观方面的唯物主义，而只有自然观方面的唯物主义，因此也就谈不上什么“朴素的唯物史观”。然而《孔文》却说：“杨荫浏一生”“都是遵循着朴素的唯物史观”，又说杨师“由朴素的唯物史观跨入马克思主义的唯物史观”等等，那么，《孔文》的所谓“朴素的唯物史观”令人如何理解？

马克思在《政治经济学批判·序言》里有一段名言,被人们看作是唯物史观的经典论述,过去常常被引用,其核心内容是:"物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在,相反,是人们的社会存在决定人们的意识。"这里着重说明的是社会存在决定社会意识的这一方面。但是我们在理解经济基础的决定作用的同时,还应该注意到上层建筑也具有反作用于经济基础的另一个方面,这也是马克思主义明确了的。晚年的恩格斯在致符·博尔吉乌斯的信函中说:"政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等的发展是以经济发展为基础的。但是,它们又都互相影响并对经济基础发生影响。并不是只有经济状况才是原因,才是积极的,而其余一切都不过是消极的结果。"唯物史观的内容十分丰富,这里的复述仅是其要点。

唯物主义和唯心主义一类概念大约在清末开始从西方传入我国,是"舶来品"。到"五四"新文化运动时期经过李大钊等人的介绍,唯物史观理论逐步兴盛。在有关理论兴盛以前,中国从古代直至新文化运动发轫时的思想家等在自然观方面可能具有唯物主义或唯心主义的因素,后人可以使用、必要时也应当使用这些概念来进行分析。唯物史观和唯心史观概念虽则也是"舶来品",但这二者的情况又有区别。唯心史观在中国的历史十分悠久,例如"皇权神授"等等,然而中国从古代直至新文化运动前却并不存在运用唯物史观的客观事实,并且直到新文化运动以后至今,都谈不上什么"朴素的唯物史观"。《孔文》的所谓"朴素的唯物史观"何来?基本概念落空,如何探讨问题?

2 有必要将《史稿》放在中国现代史学发展中来观察

继李大钊之后,从20世纪30年代起,经过郭沫若发表《中国古代社会研究》(1930)这部以唯物史观指导中国历史研究的奠基之作,又有一批史学家结合中国历史实际,陆续研究唯物史观进行撰著,从而确立了唯物史观在中国史学界的优势。新中国建立后,马克思主义成为学术界的指导思想,唯物史观得到更为广泛的传播和深入的研究,取得丰硕的成果;同时也走过曲折的道路,特别是"文化大革命"中遭到了干扰和歪曲。80年代以来,在拨乱反正的过程中,中国史学界研究和运用唯物史观有了新的进展,学术硕果累累结实。以上简述唯物史观在中国的发展,应该是学人熟知,不必细说。因此,如果观察中国古代音乐通史学在运用唯物史观方面的成绩,估计其起点,就应当联系中国现代史学的发展历程。我认为《二文》对拙稿和本人批评的主要论点之所以失当,正是由于他们只见树木,不见森林,没有把《史稿》放到中国现代史学发展当中来考虑的缘故。

3 "转向唯物史观的起步"是我对《史稿》的高度评价

评论《史稿》,当然可以采取多种视角,但是采取唯物史观的视角有其特殊意义。首先,应该尊重杨师撰写《史稿》时摒弃唯心史观、学习马列主义和毛泽东思想、运用唯物史观的良好愿望[(5)];第二,《史稿》的确具有运用唯物史观的成就,这点我在《冯文四》中已有概略论述;第三,唯物史观介绍到中国已有八十多年的历史,确立优势地位也已有大约五十年;第四,展望业已迈入的新世纪,唯物史观应当是驾驭中国史学前进方向的罗

盘。基于这四点，自然有必要从唯物史观视角对《史稿》进行评论。我认为《史稿》是中国古代音乐通史学“转向唯物史观的起步”，从而将它纳入马克思主义史学思潮，这是我对它的充分肯定。——因为转向唯物史观不是一般性的进步，而是意味着历史观方面的飞跃。

19 世纪 40 年代以来，唯物史观跃居最先进的历史观，但是马克思主义的史学评论从不认为马克思主义史学派别之外的其它派别都一无可取，其著作都无所成就，而是一方面从史学的辩证发展来分析它们，另一方面又从其著作揭示历史真实的深度来评价他们。在中国现代史学发展的历程中，唯物史观与形形色色唯心史观进行斗争的情况是出现过的。但是史学倾向或派别的区分通常并不是简单地按照唯物、唯心两家来划界，只是马克思主义派别（思潮）在指称上常常和唯物史观相联系。这一点从史学概论或中国现代史学思潮一类的论著中很容易了解到。举例来说，陈垣（1880—1971）和顾颉刚（1893—1980）都是我国著名的史学家，他们及其著作并不属于马克思主义史学派别，而是通常被认为属于考证学派等。但是马克思主义的史学评论并不曾因此就贬低他们，相反，而是根据他们的贡献给予崇高评价，称之为“杰出史家”、“高峰”等(6)。

在 2000 年 10 月太原中国音乐史学会年会上，某学者由于反对《冯文四》“转向唯物史观的起步”的说法，因此反问说，“难道杨荫浏先生的《史稿》以前，就都是唯心史观的吗?”我以为，第一，这个提问本身就忽略了中国现代史学思潮派别区分的实际；第二，提问如果意味着唯物史观的运用在中国古代音乐通史学早就出现，不知是指哪部著作。我认为，就以《史稿》以前最重要的两部中国古代音乐通史著作，即王光祈著《中国音乐史》（以下简称王著《音乐史》）和杨著《史纲》来说，它们虽然是相继超越前人的学术成果，却都不是运用唯物史观的著作。前者

是运用进化史观的著作,已是绝大多数中国音乐史学者的共识;后者的情况比较复杂,进行探讨非本文任务,这里只能略抒己见:从杨师自己规定《史纲》的使命及其内容和治学方法来看,并参照中国现代史学思潮发展的概况,可以初步判断它是一部基本上属于实证史学的杰出著作。就我个人说,多年来在教学和著述中,和音乐学界多数学者一致,给予王著《音乐史》和杨著《史纲》以高度评价。从评论《史稿》的角度来说,我认为正因为王著《音乐史》和《史纲》不是运用唯物史观的著作,就更可见《史稿》转向唯物史观之难能可贵。

4 《孔文》对唯物史观的降解

我认为,将《史稿》评为"转向唯物史观的起步"既符合《史稿》内容的实际,也符合中国古代音乐通史学的发展实际。《孔文》则与我的认识不同,他们说:"在马克思主义传入中国以前的中国古代社会和马克思主义尚未被普遍确立为必须遵循的世界观和方法论的西方社会,历史学家同样也曾经或正在研究历史,而且产生了许多优秀历史著作,有的还是卓越的历史巨著,我们应当辩证地认可这样的历史研究现象。评价杨荫浏的《史稿》,主要应着眼于《史稿》出版以前中国音乐史的著作所滞留的状态,《史稿》又取得了哪些突破性的进展,在20世纪中国音乐史研究中具有什么样的地位,同时,《史稿》还存在着哪些问题与缺陷,需要后人做什么样的努力等等,这便是我们在世纪之交时常说的'回顾'与'展望',也是中国音乐史学的历史经验的总结。"

可见,《孔文》认为评价《史稿》的着眼要点不必考虑唯物史观。时空广阔,古代和西方都联系了,而且论述详尽,不会是一

时疏忽,唯物史观已被降解。《孔文》这一段话的后文虽然也提到"用唯物史观去衡量《史稿》的价值",应该如何,不应该"削足适履"云云,已经并非是论述评论《史稿》的要点,而是针对我的批评而已。这样一来,依照《孔文》的看法,不但唯物史观视角云云变成辞费,就连杨师本人表示过的摒弃唯心史观转向唯物史观的良好愿望岂不是也变成多此一举? 古语云,"君子坦荡荡",直率明说如何?

5 《二文》认为"转向唯物史观的起步"著作在哪里?为什么我的看法被混淆?

在《冯文四》中,曾提到《史稿》成就较《史纲》为超越和运用唯物史观有一定关系。而《二文》既没有明说反对运用唯物史观来评论《史稿》,又反对《史稿》在转向唯物史观路途上的"起步"地位,二者有类似之处。

《孔文》举出杨师的"学术高度至今也无人能够企及",《向文》也认为杨师的成就是"至今仍然无人能够企及的高峰"等等,《二文》把杨师的具体成就和我"转向唯物史观的起步"的判断混为一谈,在"起步"二字上另出歧义、另做文章。

《冯文四》中提出,《史稿》既是杨师转向唯物史观的起步,也是中国古代音乐通史学转向唯物史观的起步,但情况未能细说。《二文》曾提出此前、此后、此外等等问题。事实如《史稿》"几点说明"所示,参加《中国古代音乐史稿提纲初稿》的还有廖辅叔、李纯一两位教授,至于参加《提纲初稿》和《史稿(油印稿)》讨论的学者那就更多了,当时大都力求运用唯物史观。此前从50年代初起,还有蓝玉崧教授也在中国古代音乐史教学中努力运用唯物史观作为指导思想。情况多种,难以细说。他们

在不同的岗位上，在不同时期，各有著述（有的专攻断代；有的由于政治上坎坷，通史稿未能正式出版等），各有贡献。总之，在中国古代音乐史学领域走上运用唯物史观路途的，是一批学者，而不是单枪匹马。至于说到中国古代音乐通史学领域的学术成果，自以杨师的《史稿》最具代表性。这一点无分歧。

《二文》和拙稿在关于《史稿》是否是中国古代音乐通史学"转向唯物史观的起步"上的分歧，不是"起步"字眼上或评价高低程度方面的分歧，而是对于唯物史观内容的理解和运用唯物史观起点方面的根本分歧。中国史学有着古老的连绵不断的优良传统，无需赘言。但是唯物史观是"舶来品"，开始运用它，总会有一部（或几部）"起步"的著作。我的这种判断为什么被指责为贬低杨荫浏先生呢？如果孔、闻、向三位同志还同意中国古代音乐通史学转向运用唯物史观应该有个界限，而《冯文四》判断错了，那么请问，转向唯物史观的"起步"著作应该是哪（几）部？杨师《史稿》的具体成就和其转向唯物史观，本来既有联系又有区别，理解并不困难，而《二文》却将二者混为一谈，这究竟是你们自己在认识上不能够分清，还是不愿意分清？

6　具体领域的成就和唯物史观运用的成就，可能有联系，却并非必然有联系，也非必然高低等同

在《冯文四》中论述到，《史稿》比较《史纲》所以能够"取得根本性的突破"，"除了他（杨师）终生在中国传统音乐园地辛勤耕耘、不断积累的原因以外，历史观的转变的确是个重要原因。"在第（四）段，我用了一页有余的篇幅概括地提到"《史稿》

转向唯物史观的主要成就”,并表示“最精彩最值得重视的是乐学律学方面以及自唐宋以降对于民间俗乐的极大关注”等。至于我认为《史稿》运用唯物史观所产生的缺陷,在三篇“择评”中举出例证,已为《二文》熟知。

评论的视角和评价的高低,自然可以各抒己见。但是需要明确的是:第一,杨师在广泛的音乐学具体领域取得巨大成就,是由于他终生重视音乐实践,这可以说明他通过实践取得真知,是符合唯物主义认识论的,但这并不能说明必然是在运用唯物史观;第二,《史稿》在史学具体领域所达到的高峰,即或“无人能够企及”,并不等于在运用唯物史观方面也已达到高峰。这两方面应该加以区分,因为衡量的尺子并非同一;这两方面虽然可能有联系,却并非必然有联系,也非必然高低等同。因此从唯物史观视角评论《史稿》有其独立的必要性和可能性。如果像《二文》那样,把两方面加以混淆,那么作为驾驭 21 世纪中国古代音乐通史学前进方向的罗盘,唯物史观运用水平的发展和提高还有什么希望?

7 不能将唯物史观降格到“客观”、“如实”的实证方法

一般说,史家在处理史料时“客观”、叙述事件时“如实”等,这是优点,说明他们在历史认识论方面在某种程度上可能具有唯物主义的因素,但是这种情况不一定能够说明他们已经在运用唯物史观。因为对于“客观”、“如实”,由于史家主体各方面的差异,包括历史观的差异,常常有着不同的理解和不同的标准,包括在选择史料和处理史料等方面都会出现或小或大的差异。所以,对待“客观”、“如实”也要具体分析,它们有时和唯物史观相联系,有时却完全是两回事。即或同是力求运用唯物史

观的史家,选择和处理史料时仍然可能出现差异,其判断随之出现分歧也就不足为奇。种种复杂的情况,是不是值得《孔文》深入考虑一下?你们有时是不是把实证方法代替唯物史观了?

8 在反思问题上的原则区别

唯物史观认为,历史的主体是现实的人。我理解,也许可以说,人是具有能动性的社会历史的主体。处于政治逆境中的普通人,由于各种原因,能动性难以发挥,确是事实。但是对待某些失误,不能认为一切命定,事前既不能避免,事后也应该大事化小、小事化了。这是我对于反思认识的出发点。

现在具体说到杨师的某些失误。对于今天是否有必要进行历史的反思以及如何进行反思,我和《二文》是有原则区别的。我在《冯文四》的末段,一方面认为《史稿》的缺陷主要是"历史局限性质的缺陷",因为杨师"很难摆脱历史机遇笼罩他头上的'紧箍咒'";另一方面我又认为,"并非命中注定必然如此,还有其个人由于胆识不足所应承担的因素。"意思是说:如果杨师的防范心态再少些,理性思考再强些,以其深厚的专业功底和博洽的修养,而中国古代音乐史学距离现实政治毕竟较远的特点,《史稿》是有可能取得更为辉煌的成绩的。由此思路出发,现在仅举出《孔文》大体同意(或未反对)我对《史稿》的评论而在对待反思问题上又有明显差别的例证:

1.《孔文》也认为"《史稿》对雅乐基本持否定态度"是不妥,但是又认为这是"学术发展的一种阶段性观点,是不能强求超越的"。我认为,不能说杨师的这一失误是完全不可避免的。而且《孔文》还认为,"在大讲'阶级斗争'的年代",如果"坚持用唯物史观去批判'阶级斗争'的理论",就"无异于以卵击石"。

请问,这岂不是把所有在逆境中坚持真理和正气的言论和行动,都看成愚蠢,而且对于不可或缺的事后反思也予以消解吗?

2.《孔文》也认为《史稿》判断佛教音乐“腐蚀民间音乐、歪曲民间音乐”是偏激,那么,以杨师多年研究佛教音乐的功底,只能达到《史稿》既有水平吗?但是《孔文》认为应该持宽容态度,这就又涉及他人事后反思的问题。

3.关于《冯文三》在唐玄宗问题上对《史稿》的评论,《孔文》也未表示对评论本身的异议,而只是说我犯了所谓“时序”错误。杨师在论述唐玄宗问题上,只能命定达到《史稿》的既有水平吗?我不赞成这种推断。

此外还有一个如何理解反思的问题。《向文》批评我“用现在的思想和观点,特别是脱离实际地去想像和要求前人”,从而违背了“历史唯物主义无情的法则和规律”,请问,既然《向文》认为“《史稿》的全书”贯穿着“以阶级斗争为纲”的主线,这个看法不也是“现在的思想和观点”吗?既然需要反思,怎么可能完全避免“现在的思想观点”?这怎么能说是违背了历史唯物主义?

关于《孔文》提到的宽容问题,我以为,对人的确应该注意宽容问题,特别是对待杨师这样的老知识分子,身处逆境,艰辛写作18年,而且是建立了丰碑。但是在探讨学术是非时难道不能贯彻俗语所说的“对事不对人”的原则吗?

依照《二文》的看法,对《史稿》还有什么必要从唯物史观的视角进行反思?当然,如果根本不赞成运用唯物史观,因而也就谈不上对误用唯物史观的现象进行反思,那也是学术自由,任何人都不可能相强。

9　运用唯物史观的确艰巨，这里有什么好讽刺的？

历史事实本来是客观上存在过，但是它常常消逝得踪影难觅，后世的人们只能通过既存的文献和实物等有限史料来认识它，并且也只有当发现新的史料时人们对它的认识才可能深化。一方面，对有些史实的认识可能不会因为历史观的不同而产生原则性差别，例如对于中国古代雅乐乐器的描述；但是另一方面，历史观的确会对认识产生影响，例如对某些重要的历史现象、事件、人物，甚至某个关键的史料细节等等的解释，有时会因为历史观的不同而显现或小或大的差异，这也是客观事实。再举前例，《孔文》也认为“《史稿》对雅乐基本持否定态度”是不妥的，如果说这是由于杨师受到“文化大革命”中“左”倾思潮的影响，以致偏离了唯物史观，那么我在评论《史稿》是“转向唯物史观的起步”的同时，又说它在评价雅乐这一问题上迷失了方向，这有什么难以理解之处？《孔文》发问：“到底是起步走了还是迷失了呢？”现在来商讨，难道“起步”者必然就会始终笔直笔直地走向康庄大道，不会迷失吗？《孔文》说，“在唯物史观路上走起来可真是举步维艰呀！”这种讽刺倒的确也可以比喻为学术探讨正道中的迷失。将讽刺因素排除，可以认为《孔文》这句话大意不错。我现在愿意再次强调，运用唯物史观正需要王光祈所提倡的“九牛二虎”之力。

10　事实依据的局限和判断结果的检验

《向文》认为我关于杨师“防范心态”的判断“缺乏事实依据”，只能是“分析和推理”，并表示对冯文慈“为什么现在还非

要把杨先生这样的知识分子与‘剥削阶级’联系在一起”“很不理解”。由此出发，长段叙述杨师出身“不属于剥削阶级家庭”和经历等等。请问，《向文》是认定我探讨过杨师的家庭出身吗？在哪篇拙稿？您这不是无的放矢吗？我写下的“‘和剥削阶级划清界限’的自我防范心态”没有具体内容吗？在《冯文三》篇首第三段就说到，杨师“惟恐把剥削阶级或其代表性人物的历史贡献说得‘过分’”，此后举出的六类例证中就有五类分析了防范心态的具体内容，例如：“杨师常常心存‘剥削阶级利用宗教’这一类的防范心态”；“杨师对于剥削阶级皇帝的防范心态”；“惟恐自己落入‘拥护封建制度’或‘拥护封建意识形态’陷阱”，等等。请问，这些内容所根据的《史稿》不是“分析和推理”的“事实依据”吗？其实，《向文》认为我在“歪曲和贬低杨先生的人格和思想境界”，何尝有“事实依据”？又何尝不是您的“分析和推理”？又，《孔文》也批评我关于杨师存在“防范心态”的分析缺乏“有字为证，有言为证”，其实你们批评我“简单化、绝对化”、“庸俗化”、“潜伏着‘左’倾流毒的病根”等等，都“有字为证，有言为证”吗？实事求是吗？又何尝不是你们的主观分析？

分析和推理不可避免，问题只在是对是错。对于《二文》和拙稿分析和判断结果的正误以及是否存在学风差异，自可交给读者辨别，最后还是要靠时间和实践来检验。

11　尾　语

随着现实生活和多种学术学科的发展，特别是经过20世纪下半叶运用唯物史观所获得的经验教训，中国史学界对唯物史观的认识正在进一步充实，这一现状正在敦促人们进一步学习。

我体会,中国古代音乐通史学界在运用唯物史观方面和中国史学界整体比较起来,滞后的状态为期甚长,今天正需要不断努力以缩小这种差距。

另一点题外的体会是:唯物史观依靠它本身的真理含量和充实发展在世界范围正在不断地吸引着学者。世界范围内社会主义运动阶段性的局部的高潮低谷和唯物史观的学术价值高低并不总是存在必然联系。学者对待历史观的辩证发展自然和对待T形台上眼花缭乱、此伏彼起的时髦衣裳不同。无须乎在历史观问题上随波逐流,"因噎废食"也决非明智之举。

---

(1)四篇之外还有第5篇,发表在《人民音乐》2000年第1期,内容与《冯文四》基本一致,可略而不谈。

(2)发表在《人民音乐》2000年第6期。另一篇向文《也谈杨荫浏先生的"防范心态"》发表在《音乐研究》2000年第2期,基本相同,本文不论。

(3)发表在《音乐研究》2001年第2期。

(4)请对比《冯文四》第18页右栏—19页左栏和《孔文》第90页中栏第20—23行。

(5)《史稿》(1982.2)下册第1068页"后记"四。

(6)参阅瞿林东《二十世纪中国史学及史学名著》,载《光明日报》2000年12月8日C3版第2栏第3—4段。

(原载《音乐研究》2001年第3期)

评黄翔鹏“‘九歌’是九声音列”说

本文主要内容是我对当代音乐学家黄翔鹏“‘九歌’是九声音列”之说进行批评，因此就涉及到在中国古代音乐史研究中如何对待古代文献的问题。其次，由于这一问题和我与挚友翔鹏之间为期甚长的学术思索有关，因此也就联系到学术争论与真挚友谊之间的关系问题。后一个问题是由前一个问题牵涉而来，谈些情况，不多议论。

1 浮游无根的玄谈

1992 年，《中央音乐学院学报》第 2 期发表了黄翔鹏同志的文章《“唯九歌、八风、七音、六律，以奉五声”——〈乐问——中国传统音乐百题〉之八》（以下简称《九》文）[1]，它是一篇讲课稿，整理者是张振涛同志。同年，《文艺研究》第 2 期和此前不久 1991 年 12 月的《楚文艺论集》，都发表了黄翔鹏同志的另一

篇文章《楚风苗畝和夏代"九歌"的音乐遗踪》(以下简称《遗踪》文)。这两篇文章的内容相似,可以说是双胞篇。1997年5月翔鹏不幸早逝后,其第三本文集《中国人的音乐和音乐学》面世(印刷日期是在1997年3月),其中收入了后者,未收前者。这也许是由于作者认为后者是其亲笔,而前者是代笔的缘故;或者是由于前者完稿稍晚,作者又认为它更宜于将来在《乐问——中国传统音乐(历代疑案)百题》里以全文形式集中统一发表的缘故;不得而知。既然这两篇文章的内容相似,而我以为前者的标题更具体醒目,虽是整理稿却脉络比较清晰,完稿又可能在后,在音乐学界的实际影响比后者也更大些,因此我就选择前者进行评论,必要时才摘引后者作参照。

《九》文分引言及其后的四个部分,主旨在第三部分,即所谓"'九歌'也是九声音列"。其根据是对《经义述闻》所载一段文字的诠释,笔者认为这种诠释根本无从树立。

《九》文的引言部分的重点在说明"夏文化应在四、五千年前左右,音乐文化已应有一定水平"(2)。此前还介绍了有关夏启从天帝处获得"九歌","从此夏朝便有了一种复杂的音乐"这一神话传说,以及过去总认为"'九歌'是一种歌曲",等等。

《九》文的第一部分,主要是介绍《左传》的三段文字,为后文的诠释作准备。

第二部分,介绍当代音乐学家杨荫浏对屈原的《九歌》解释为歌曲,并涉及郭沫若、顾颉刚、鲁迅、康有为等人的史学观点或有关评论,意在肯定"五行"之说源于先秦,从而肯定《左传·文公七年》所载的"六府——水、火、金、木、土、谷"之真实,为进一步将"六府、三事"诠释成"九声音列"做准备。

第三部分,先引用《淮南子·要略》中所述的"细大驾和",解释为当时的音乐除五声外,"还得有高低八度,还得有变化音"。然后叙述了主旨,即所谓"'九歌'也是九声音列"。其后

引用《礼记·月令》、《孟子·离娄》,意在推衍其对于《左传·文公七年》一段文字的解释,即“六府三事”指的就是五度链所形成的九声音列。

第四部分,以九声音列为线索,示明最后确立的关于夏商以来巫文化历史流向的结论。为了证实这一结论,不仅举出贵州苗族游方歌曲《夜歌》及其衬词作为例证,此外还提到萨满教音乐、潮州音乐,认为东北至新疆一带以及陕西、山西这些地方存在的“九声音列的遗存反映了巫文化的历史流向”。

笔者无意探讨《九》文涉及到的各种文献应如何正确解释,以及夏音乐文化的发展水平、巫文化及其流向等问题,也不拟深入探讨九声音列本身的问题,而只是批评其主旨所根据的对《经义述闻》一段文字所作的诠释,并附带谈到思维逻辑问题。

《经义述闻》是清代学者王引之(1766—1834 年)的著作,他在这部书的“叙”中谈到其父王念孙(1744—1832 年)以音韵、训诂之学治经的经验以及《经义述闻》的成因。他说,“引之过庭之日(冯注:指聆听父训时日),谨录所闻于大人者以为圭臬,日积月累,遂成卷秩。既又由大人之说触类推之,而见古人之训诂有后人所未能发明者,亦有必当补正者,其字之假借有必当改读者,不揆愚陋,辄取一隅之见附于卷中,命曰《经义述闻》。”王氏父子精通音韵训诂之学,阅读这一段文字可以了解《经义述闻》的由来及其治学精要所在;又可知该书兼有王氏父子两人的见解。

《九》文在第三部分引用有关“八风”条的文字见于《经义述闻》第十八卷。《九》文说,“王念孙观点明确,‘八风’就是‘八音之乐’,指的是音列”。[3]这符合《经义述闻》“八风”条文字的固有本义吗?现在就先在下段揭示该条全文(冯注:原文所附双行小字注文从略。为便于某些读者阅读,我添加了标点,略加解释,同时还写了补充性文字放在括弧内)。

引之谨案：乐之有八音，以应八方之风也。隐（公）五年《（左）传》："夫舞所以节八音而行八风"。《（国语·）周语》："铸之金，磨之石，系之丝木，越（huó，打孔）之匏竹，节之鼓而行之，以遂八风。"贾（逵）服（虔）注并曰："八风，八卦之风是也。"因而八音即谓之八风。襄（公）二十九年《（左）传》："五声和，八风平"，谓"八音克谐"[4]也。五声、八风，相对为文。杜（预）注曰："八方之气谓之八风"，非也。昭（公）二十年《（左）传》："一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌，以相成也。"（昭公）二十五年《（左）传》："为九歌、八风、七音、六律，以奉五声。"八风与七音、九歌相次，则是八音矣。八音皆人所为，故曰"为"九歌、八风。若"八方之风"，具是天籁，不得言"为"矣。杜（预）注昭（公）二十年《（左）传》曰："八方之风"，亦非。大戴《（礼）记·小辨篇》："天子学乐辨风。"又曰："循弦以观于乐，足以辨风矣。"辨风即辨音。《管子·宙合篇》："君失音则风律必流。"《（管子·）轻重己篇》："吹埙篪之风，凿动金石之音。"[5]"风"犹"音"也。成（公）九年《（左）传》："晋侯见钟仪，使与之琴。操南音。范文子曰，乐操土风，不忘旧也。"土风谓南音，此"风"训为"音"之证。《乐记》："八风从律而不奸"，亦谓"八音克谐"也。

以下分项剖析"八风"条原文，同时说明《九》文失误所在，主要之点是指明其在运用概念特别是在进行归纳时，由于事先已存在臆想性的主旨，因而产生逻辑思维上的错误。

1. 根据"引之谨案"四字，"八风"条是王引之的见解，而不是其父王念孙的见解；《九》文认为是王念孙所说，误。因为在

《经义述闻》中，凡是王引之叙述其父王念孙的见解时，概附“家大人曰”字样；而叙述其本人意见时，则附以“引之谨案”字样。全书极少空缺的例外。黄文疏失造成此误，无关乎《九》文主旨，自不必多论。

2. 王引之认为，“八音”乐器是应和“八方之风”而发挥作用的。他不赞成以“八方之气”来解释“八风”。其见解的主要点在于：“风”应该“训为音”，即其所引《左传》中的数条文字等，包括《九》文所特别重视的“昭公二十年、二十五年”的文字在内，其中的“风”字应该解释为“音”。

3. 王引之认为“八风与七音、九歌相次，则是八音”，意思是说既然七音与九歌是有关乐舞的事物，那么“八风”也应该是指与乐舞有关的“八音”乐器，而不是与乐舞无关的事物——诸如“八方之气”等等。

4. “八音”的命名本源于乐器分类，“八”乃指金、石、土、革、丝、木、匏、竹八类构成乐器的主要材料，因此在中国古代文献中对“八音”的理解通常认为是乐器的统称，这里也是如此。虽然“音”字有的时候应该按照音阶、音列来理解，例如常见的“七音”，但是这里并非如此。从王引之在“八风”条开始部分引用《国语·周语》的文字涉及八类乐器中的七类，近于整体，也可以证明这一点。《九》文的背后语言是用“七音”之“音”来解释“八音”之“音”，从而认为“八音”所指应该是“八音音列”，并且还认为这是一个不必论证的问题，调换概念，已经开始了迈入泥途的第一步。

5. “六律”一词，在中国古代乐学理论中向来是作为六个阳律来使用，指的是黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射所组成的结构。《九》文认为，《孟子》（冯注：指“离娄”篇）所载的“不以六律，不能正五音”，如果是用六个阳律，即“德彪西式的全音阶”来“正”五音，“根本‘正’不来”，因此古人对六律的解释是“强

拉硬扯"。《九》文又以曾侯乙编钟为据,认为应该按照do、re、mi、fa、sol、la式的六声音阶、包括在fa上建立纯律大三度(即386音分)的la来理解六律,才能解释《孟子》的记载。我以为,《九》文在这里虽然提出一个十分值得重视和深入研究的问题,即如何解释"不以六律,不能正五音"的问题,但我仍然认为,《九》文的判断未免过于轻率。六律所指六个阳律的名称,最早见于《国语·周语下》,其文字是十分清楚的,与中国古代渊源甚久而且渗透广泛的阴阳对立统一的观念也是一致的。今人不能因为它不合乎现代常见的六声音阶结构,不合乎曾侯乙编钟的音律结构,就将今人之意强加在古人头脑的概念中。《九》文想用今人六声音阶的概念调换王引之所述"六律"的概念,认为这样就能达到确立其主旨的目的,从而开始了迈入泥途的第二步。我以为,今人如果有谁认为《国语》、伶州鸠、孟子等等古语古人在这里的思维荒谬,当然尽可以探讨、批判,但是决不应该设法任意改变古人业已存在的概念,以今人之心置古人之腹中。况且现在还很难说,除了用今人源于古代的五度链结构的概念,中国古代的学者就不可能以另外的思维方式来建立并解释"六律"的概念。现在怎么就能说古人在"强拉硬扯"呢?古人的思想,我们很可能一时还不理解,甚至也可能永远不理解。我以为,研究中国古代音乐和音乐史,大可不必怀抱古人古事都必须马上做出解释的急切心态,对待相当多的难题不但需要持慎重态度,而且还需要耐心和等待。

6.说到《左传·昭公二十年》所载"一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌,以相成也",所列九者是否为同类项,在我看来很难肯定,至于其间关联所在,值得仔细推敲并作为研究《九》文的参考。《九》文着重论证的《左传·昭公二十五年》所载"为九歌、八风、七音、六律,以奉五声",我以为无论是否赞同前述王引之的见解,都不妨碍将这五种事物视为同类项,

即它们都是和乐舞有关的事物。其中“八风”的“风”，在中国古代文献中是常常用来指称民歌民乐之类的，如《诗经》中的“国风”即其明证。我以为这一常识性的归纳至关重要。而《九》文却设法把“八风、七音、六律、五声”归纳为音列，所用的手法是对“八风、六律”二者扭曲王文的原意，再调换原文固有归纳的内涵——将乐舞调换为“音阶”，用来论证“‘九歌’是九声音列”。《九》文调换“同类项”的性质虽然比较曲折幌眼，本身却因此深陷浪漫主义的泥泞。

7.《九》文对《经义述闻》一段文字所作的诠释既然不能成立，《九》文主旨“‘九歌’是九声音列”也就随之而倒。因此，《九》文关于夏代巫文化历史流向的命题即或是正确的，《九》文的主旨却并不可能为它提供任何支持。不幸的是，正如翔鹏本人在《乐问——中国传统音乐历代疑案百题》(上)的前言中所说，像“是多米诺骨牌，一处论证站不住脚，扯得凡有联系之处一倒百倒”。(6)

“九歌”是指九声音列吗？否。《九》文的主旨不过是浮游无根的玄谈，它赋予有关古代文字一些谶语隐谜气息。在《九》文看来，《国语·周语》所载周景王二十三年(公元前522年)伶州鸠谈十二律的特点，似乎在为98年以前《左传》所载鲁文公七年(公元前620年)的“三事”进行“破谜解谶”：伶州鸠讲的无射——“宣布哲人之令德，示民轨仪”就是“正德”，应钟——“均利器用，俾应复也”就是“利用”，蕤宾——“安靖神人，献酬交酢”就是“厚生”，加上“水、火、金、木、土、谷”所指的“羽、徵、商、角、宫、和”，这样就凑齐了“九声音列”。照《九》文这种解释方法，伶州鸠也应该同时为“六府”进行了“破谜解字”。那么请问：黄钟——“宣养六气九德”就是中央的“宫”吗？太簇——“金奏赞阳出滞”就是西方的“商”吗？姑洗——“修洁百物，考神纳宾”就是东方的“角”吗？中吕——“宣中气也”就是“和”

吗？林钟——“和展百事，俾莫不任肃纯恪”就是“徵”吗？南吕——“赞阳秀也”就是“羽”吗？这六种搭配能够仿照前例进行解释吗？所谓“六府三事”即是“九声”，《九》文的解释能够做到一以贯通吗？这样的解释方法是不是有点儿进一步发展了晚期五行说中的神秘主义气息？《九》文在其第二部分说，“要追求真理，认真做学问，就需要冷静”，这话讲得很好，可惜我无从像翔鹏生前一样和他展开探讨和争论了。这里，和翔鹏一样，我也愿借西方同一名言并略加俗化，来结束我这段近乎苛刻的评论：“吾爱吾友，吾尤爱较真儿。”

2 陷入浪漫主义之泥泞

关于中国古代文献上提到的“九歌”，挚友翔鹏曾经有过两次不同的解释。第一次的解释和传统的说法一致，认为是作品《九歌》，见其1978年的论文《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》(上)[7]。(以下简称《音阶史》)他在这篇文章中还认为，古代文献已可说明“夏代的音乐已能改变(辩)同宫调系统”，而我不同意他的这一论点。

事隔五年多，1983年10月6日，我就《音阶史》第185页采用《山海经·大荒西经》郭璞注所引《归藏·开筮》中的一段文字，写信给翔鹏展开探讨。我认为该段文字的标点法应是“昔彼九冥，是与帝《辩》；同宫之序，是为《九歌》”。大意是“古时那个(幽暗高远的)‘九冥’(指太空)，曾赐与帝(指夏启，亦即开)一首《九辩》，和它形成有如同一正堂的东西厢房关系的，是《九歌》”。而翔鹏同意前人的标点法是“昔彼九冥，是与帝辩同宫之序，是为《九歌》”。他对该段文字的理解是：“夏代的音乐已能改变(辩)同宫调系统，来适应《九歌》曲体上分段达九段之

多的音乐形式的需要。”我感到，翔鹏的标点法和理解都成问题。我以为，这段话的本意可能并不复杂，也并不涉及什么“宫调系统”，“辩”指《九辩》，而非“改变”；“宫”、“序”与“宫调”无关。而且，无论是夏代时期，或业已失传的《归藏》的成书时期，至少在今天都找不到任何根据可以证明当时已有“改变同宫调系统”的音乐实践或相应的理论。所以当时我在信中就坦率地向翔鹏提出，在“辩”、“宫”、“序”三个字上，他的理解可能有些主观臆测，在“由人及猿”、“由今及古”的艰苦征途上，他可能一时有点过于热衷急切。

四天以后，即同年 10 月 10 日，翔鹏复信给我，表达了非同寻常的情谊，希望我能够成为他的“长远的畏友[8]，一个真正可以无碍的、交换心里话的同志”。但他对我的意见的答复则颇出乎我意料之外。他除了对“辩”、“宫”、“序”三字认为可以“存两说”[9]外，又表示他已在修改他原有的“改变同宫调系统”的看法。这说明，他用“九声音列”对“九歌”的第二次解释，此时可能已经酝酿成熟，但我当时尚不了解。

又两年多，1986 年我发表了《释伶州鸠答“七律者何”——附论对古代文献的解释》[10]，我在这篇文章中一方面肯定翔鹏的《音阶史》，另一方面重提与他通信的主要内容，并发表自己对于诠释古代文献的看法：“首先要弄清古人主观上想要表达的是什么，其次才谈得上对这一文献的分析、判断，以及它有没有古人主观以外，在客观上确实所具有的意义，从而对它肯定、否定、继承、扬弃等等。”我又表示，“决不能把古人主观上不曾有的东西，灌输到古人头脑中去”，“不可误猴为人，以今人之意增释古人之文”，“在提出假说的时候，从对待古代文献的态度来说，应该十分注意保持应有的严肃性”。我当时的想法是，翔鹏对音乐学贡献大，在音乐学界威望高，但他同时在对待古代文献方面有失误，而这无论是对他个人还是对音乐学界，都是我不

希望出现的。因此作为挚友的我，理应对他提醒，但是看来书信不能解决问题。为了避免其失误可能会在音乐学界继续产生不良影响，所以我鼓起勇气写了文章发表。目前，在这里我不厌其烦地旧话重提，也是由于我认为上述对待文献的问题在目前中国音乐学界仍然是相当普遍地存在着。

大约在 1988 年—1990 年间，音乐学界的某些文章对古代文献中常见的“鸣球”（玉磬）的“球”字与出土的滚圆形陶制埙类乐器相联系等等。当时我已经了解到，这一误释与翔鹏似乎有关，但拿不准。(11)“球”字在古代的原义是“玉”，由璞玉又可引申为“石”。至于古代表示滚圆状立体圆形物，是用“毬”字，并不用“球”。“球”字普遍用在地球、足球等等事物上，大约始于清代晚期“西学”东渐之后，始以“球”代“毬”。这些比较容易掌握的资料，稍下功夫本来就可避免不必要的误释。但当时对这一类的问题，我已不想再向翔鹏提出探讨，因为我实在不愿意干扰他的健康和工作，同时自己也顾不上再写什么文章。由于我否定用这类“以今释古”的原则来诠释古代文献，为了缩小其影响，因此就用上述实例向我的几个学生反复强调过我对待古代文献诠释的原则：尽量慎重，“希望不添乱，争取少添乱”。

1992 年，《文艺研究》第 2 期发表翔鹏的《遗踪》文，《中央音乐学院学报》第 2 期又发表了翔鹏的《九》文，这时我才了解到他对于“九歌”以及关乎夏代音乐的新解释，即认为“九歌”系指“九音之乐”；根据该两文的文字和图解，说得扼要些，他诠释“九歌”即是根据“五度链”所构成的“九声音阶”。在《遗踪》文中，值得注意的是，翔鹏引用了一段来自柳宗元《天对》的新资料，作为他对《归藏・开筮》一段文字断句法来自传统的依据。黄文说：“证据在柳宗元《天对》第三十六：‘启达厥声，堪舆以呻。辨同宫之序，帝以賓嫔。’”(12)语气之间似乎《天对》文字一出示，即可证明他采用的断句法之正确，因此断句之争可以告

终。但是我认为不然:第一,黄文的摘引文字,有别于柳宗元《天对》的原文;第二,柳宗元的文字应如何断句,也待探讨,翔鹏的断句法并不一定由此得到支持;第三,即或黄文的断句法可备一说,但也丝毫得不出“夏代的音乐已能改变同宫调系统”这一翔鹏旧说。因此从对待古代文献的严肃性来说,仍然有申说的余地。

柳宗元的《天对》,经我查对影印宋代廖莹中世采堂刊本《柳河东集》,黄文引用的文字是在第十四卷。其全文是以 122 次“问”和“对”的问答形式,取屈原《天问》所言,“随而释之”,遂成《天对》。黄文引用的段落是其中第 51 次“问”和“对”。“问”的原文出自屈原《天问》:“启棘宾商(冯注:郭沫若认为“商”应作“帝”),九辩九歌。”“对”的原文,根据我的理解和标点,是:“启达厥声,堪舆以呻。《辨》,同容之序,帝以貿(贸)嫔。”这里讲的内容可参考《山海经·大荒西经》关于夏启向天帝奉献美女,在得到《九辩》和《九歌》以后回到人间的神话。翔鹏所引“对”的文字,不知据何种版本,“对”中的“容”字作“宫”字,或是他个人认为“容”字是以形近而讹,本来就应该是个“宫”字,因此得出“辨同宫之序”可以作为他断句的依据,事无交待,不得而知。至于“容”与“宫”二字究竟何者为正,无关大局可从略。柳文“问”的大意是提出,“夏启匆忙朝见天帝,带回《九辩》、《九歌》”是怎么回事。“对”的文字依我的断句大意是说:“夏启将乐舞自上天带回,它们的乐声在大地传扬。《九辩》(“辨”通“辩”)和《九歌》同样美妙,正如东西厢房那样成双,因此才将美女献上。”这里有一个很值得品味的问题,即为什么《归藏·开筮》以“序”来比喻,柳宗元又提到“序”,似乎是个谜。我推测,这可能和古老的歌舞习俗以及神话传说中夏启个人的品行有关。神话中的夏启不问国事、荒淫自纵、贪逐酒食、沉缅于声色歌舞,很喜欢放荡淫佚的《万舞》。这里的“序”,指

东西厢房，也可指东西耳房、东西侧室等，自然不是王者祭祀或处理政事的地方，也不是正寝或规格较高的燕寝的地方，而有可能是在隐喻着他们和嫔、妾等游乐歌舞、纵情欢爱的场所。《九辩》、《九歌》在古代虽然常和祭祀歌舞相联系，但与后世的祭祀歌舞不同，它们是华丽的，甚至很可能含有男欢女爱的内容，屈原沿用古老题材而创作的《九歌》即其明证。《归藏·开筮》将《九辩》、《九歌》和启、“序”相联系，可能正和古老的宫廷歌舞习俗有关，而与“宫调系统”风马牛不相及。

在《九》文和《遗踪》文的最后，翔鹏都引用了苗族游方歌曲《夜歌》，并认为其中的衬词“五七八九五”可以理解作“唯九歌、八风、七音、六律，以奉五声”之意。我对于苗族游方歌曲没什么了解，因此不能苟然附和。我估计，这一衬词或有智者能正确阐释。

事隔又五年，在《音乐研究》1997 年第 3 期上发表了翔鹏的《乐问——中国传统音乐历代疑案百题》（上）（以下简称《乐问》），这篇重要的遗著未定稿的整理者是崔宪同志。翔鹏的前言两段分别写于 1990 年 11 月和 1991 年 9 月。在其第一部分中，除进一步借用文艺流派用语，表示他的研究工作得益于“浪漫主义”精神，以及“有理由的猜测”为科学研究工作所必需等等之外，又说到“浪漫主义是现实主义的好朋友，而现实主义是浪漫主义的畏友、益友”，同时表示他羡慕“不安分的风格”，敢于“胡说八道”，希望同志们对他的浪漫主义多给一些现实主义的帮助，等等。在第二部分则补充说，他治学的方法是“系古今，辨名实，重实践”，他的看法“有根据”，“因为有马克思主义和现代音乐学”。对乾嘉学派的态度，他借用西方名箴说，是“吾爱吾师，但更爱真理”。他同时又希望，无论赞成他的意见或反对他的意见，都不要急于表态。我尊重了他的希望。

1997 年 5 月，挚友翔鹏不幸早逝，回忆起我和他的旧日交

往,特别是他明知来日无多,在最后的岁月为了音乐学事业忘我地倾吐心血的景象,我不禁黯然神驰。我确信,翔鹏的业绩会常存永志,所以我在悼念他的时候写下"生死度外,虽死犹生"的心里话。但我同时又感到无奈和遗憾,因为他晚年精疲力竭,使得我不忍心对我所看到的他在学术思想上的弱点与他继续探讨和争论。

1997 年 12 月 25—26 日,在纪念翔鹏 70 岁诞辰的学术会议上,我发言谈了"和翔鹏同志学术交往的一段回忆"(13),除叙述有关学术交往、我从翔鹏受益、我对他在学术上关注的缘起、翔鹏称我为他的"畏友"的原因等等往日情谊外,我着重谈了对于翔鹏倡导的以浪漫主义精神治学的看法:翔鹏在《乐问》前言部分中提到,他主张"科研工作中多少要有那么一点浪漫主义",我认为这是翔鹏在治学上取得某些重大突破的原因之一。对于他所谈的浪漫主义精神,我的理解是,音乐学研究基本上需要的是逻辑思维,它同样也需要灵感的火花,而浪漫主义恰恰是灵感迸发的催化剂。但掌握并正确理解史料的基础不可或缺,逻辑思维的明晰线路不可或缺,否则就可能会有"差以毫厘,失之千里"的危险。翔鹏以浪漫主义精神催化其灵感,确实为中国音乐学界贡献了不朽的精神财富;而这些财富中的缺陷,也可能正是由于他的浪漫主义精神有时飞入歧途。

翔鹏提出的"心入古墓,身在人间"(14)的精神,是其多年学术工作的深刻体会,值得学习。但是一入一出、一往一返之间,应是一个艰苦的路程,并无浪漫主义的捷径。翔鹏在有些学术问题上这一精神体现良好,但在"九歌"的诠释上,我以为是陷入了"泥泞"。使用"泥泞"两字,也许有些言重,但本意并非认为浪漫主义精神使翔鹏一直陷在"泥泞"之中,我想这是不会引起读者误解的。

对手缺席的辩论似乎难以体现公正,但我相信:对手业已发

表的正确见解不会因此被击倒，而我如有失误自会有新的对手来指明。学术探讨本来就常常是不断延续的长链，历史长河中的实践自会验明其正误。学术上的挚友，未必不会发生激烈争论；争论中的对手，也并不妨碍成为学术上的挚友。

在本文之末，我附带补充个人关于音阶、音列的一些看法。关乎音阶构成如何解释的问题，是音乐实践在先，解释的理论形成在后。这一提法虽然看似十分简单，但是在某些音乐论著中其理解实际上可能是先后颠倒的。有没有音乐实践必须遵从的先验的理论，例如像五度链这样的理论？我认为没有。五度链理论只能是解释音阶、音列的大体框架，在这种解释方法产生之前，早已存在相当成熟的音乐实践。无论中国乃至世界范围各种复杂的音阶、音列形态，并不是都必须或都宜于用五度链来解释的，在不少情况下可能就难以解释，甚至是不可能解释。《九》文所谓“九声音列”的现象也许就属于这种难以用五度链解释，或不可能用五度链解释的社会音乐实践。学者们还时常探讨中国的各种音阶何者形成在先，何者形成在后，由于文献和出土乐器的局限，恐怕提出这个问题的时候只能限制在一定文献记载的范围或截止于一定时期出土乐器的范围之内，这是一个重要的前提，而设想追溯古老音阶初起史实之先后，如超出上述前提则往往难以如愿。从多元并存的角度来观察这一问题，就中国来说，我倒是觉得研究音阶的地域性，例如某代某朝政权倡导何种音阶与其政权中心地区音乐传统形态的关系，何人（例如朱载堉）倡导何种音阶与其籍贯或生活地区音乐传统形态的关系，地区方言与地域性音阶的关系，以及不同音阶之间的关联纽带，乃至地域间音乐文化交流、民族间音乐文化交流和中外间音乐文化交流对音阶形态的影响等等，也许更富有学术意义和实践意义。

（1999 年 3 月）

(1)1997年《音乐研究》第3期发表了黄翔鹏同志的《乐问——中国传统音乐历代疑案百题》(上),共包括二十一题,其中第八题只是《九》文的一个提纲,没有论证。

(2)在《遗踪》文中,写作"夏代从一开始就进入了一个音乐艺术已经甚为发达的时代",见《中国人的音乐和音乐学》第108页第3—4行。

(3)在《遗踪》文里的说法是:"'七音、六律、五声'也非七声音阶、六个阳律和宫、商、角、徵、羽五声这种不同层次的术语;而应指七声、六声、五声音阶,即汉以后称为七音、六音、五音的概念而言。由此,'九歌'、'八风'也应作为九音之乐、八音之乐来作相同角度的理解。"见《中国人的音乐和音乐学》第110页末段。第117页末段也表示:"九音之乐"可"径直称之为'九歌'"。

(4)"八音克谐",语出《尚书·舜典》。

(5)据郭沫若《管子集校》,"凿"字衍。

(6)见1997年《音乐研究》第3期第6页第二段。

(7)载新版《音乐论丛》第一辑,1978年5月。

(8)后来,翔鹏在其文集《溯流探源》(1993年2月)"后记"中,称我是他的"畏友之一",同时说到其主要起因,内容与我所述大体相同。

(9)即后来翔鹏在《溯流探源》"后记"中所说的"解释可以两存"。而我认为,两种解释都可以通达的情况在古代文献中虽不乏先例,但是这里的两说却并非如此;这里的两说或是一正一误,或是二者皆误,而不可能"两存"。

(10)载《艺苑》1986年第1期音乐版创刊号。附带说明,该文在印刷上错讹太多。在该刊发表以前,初稿曾经在1984年夏季提交音乐研究所学术讨论会;1985年11月在西安参加"陕西省民族音乐学术交流会"时,我的发言也谈过同样内容的看法。

(11)我至今仍不清楚首倡者是否是翔鹏。请参阅他后来发表的文章《乐问——中国传统音乐历代疑案百题》(上),载《音乐研究》1997年第3期第7页第二段"整理者按"之末。

(12)见《中国人的音乐和音乐学》第108页末段。

(13)我的发言稿约五千余字,连同附件书信约近万字。纪念会上的

所有发言稿、文章等至今尚未见集中发表。(文慈2003年10月补注:2001年11月《黄翔鹏纪念文集》刊行,其中包括本人发言稿。参见本书末篇文章及其附件信函。)

(14)原作“身入古墓,心在人间”,见《中国音乐年鉴·1993》第575页,疑有误。今将“身”、“心”二字互换。

(原载《中央音乐学院学报》1999年第2期)

和翔鹏同志学术交往的一段回忆(1)

挚友翔鹏同志在其所著《溯流探源》(1993. 2.)的"后记"中,称我是他的"畏友之一",同时说到其主要起因——我们之间有过一次探讨学术问题的书信往来,内容是关于某段古代文献应该如何断句和理解,以及后来我在《艺苑》发表文章,等等。在翔鹏的未竟遗著《乐问》的前言中,又借用文艺流派用语,表示他的研究工作得益于"浪漫主义"精神,以及"现实主义"是"浪漫主义"的畏友、益友等等。我在这里主要是回忆有关他称我为"畏友"的往日情谊,提供一点关于翔鹏生平的事迹,但话不免说得略长些。

我常想,一个人在专业上的成长,需要良好的学术环境。从我个人从事中国音乐史教学和研究来说,今天回忆起来,"十间房"、"新源里"的音乐研究所对我的成长起到至关重要的作用。应该提到的人——曾经使我受益的先辈、学长、同行不少,事情也不少,今天自不必一一说到。我觉得可以归结到一点,几十年来这里凝聚着一种"敬业"的精神、"献身"的精神,使我回忆起来,总是得到一种鼓舞的力量。我两度借调到这里工作,使我开

阔了学术眼界，终生受益。说到翔鹏，他在为推翻旧中国所进行的革命斗争中，在为音乐学术事业所进行的艰苦奋斗中，堪称“忘我”，他的业绩会常存永志，所以我在悼念他的时候写下“生死度外，虽死犹生”的心里话。

我和翔鹏相识，还是他在天津中央音乐学院附中工作的时候。大约是1955年，他到北京师范大学音乐系借地招生，我当时任系秘书。

1959年初，原来在中央音乐学院进修外国音乐史的一批各地的青年教师，被借调到“十间房”音乐研究所，参加《中国近现代音乐史纲要》的撰写和资料编辑工作，共十余人，我是其中之一。当时翔鹏负责第一编，范围是鸦片战争到“五四”以前；我在第二编，“五四”到1927年。那时编写中国近现代音乐史是件白手起家、筚路蓝缕的工作，而且1958年开始的浮夸风气余波犹炽，对学术界的影响也相当严重，第一编的研究范围又是中国历史的转折时期，也是中国音乐历史的转折时期，因此困难重重。翔鹏当时在工作上十分重视资料的基础工作，摆事实，探讨结论，不说空话。这一点给我的印象十分深刻。就他的遭遇来说，当时1957年政治风暴带来的压抑和郁闷并未能影响他在学术上的锐意进取，这自然是非常难得的事。

事隔十几年后，到1973年9月，我被借调到“新源里”音乐研究所，参加中国古代音乐史稿的工作。这一次为期比较长，大约有四年多。这一段时间，我和翔鹏在学术问题的探讨方面较过去更多些，也更深入些。除了撰稿方面的硬任务之外，我知道当时他经常在考虑《隋书·音乐志》所载“议正乐”，中国传统音阶的形态及其与现实调式音阶的联系，等等，即他在后来讲课和论文中所提出的“同均三宫”论点，在这一时期已经酝酿粗具轮廓。由于对他的一些思考我也存在兴趣，因此不时交换些意见和零零星星的看法。总的说，是我请教多，受益多。后来我在80年代发表的几篇文章，有的就包含着翔鹏对我的有益影响。

大约是在1977年前后，中国古代音乐史稿工作将近尾声，我不久将要回学校的时候，翔鹏友好地正式向我表示，希望我能够和他建立学术合作的伙伴关系。我经过慎重认真的考虑，谢绝了他的好意，主要的想法是：首先感到他所关注的问题，我功力不够，怕拖累了他；二是感到我即将回校工作，而学校的工作条件难以和研究单位相比。虽然如此，由于我的兴趣所在和他的好意引发了我对于他后来某些学术成果的特殊关注。

翔鹏的年龄和我相近。由于经历的小异大同，因此我们之间在心灵上比较容易沟通。如果说在私人生活方面我们很少有空暇谈及，那么在学术领域我认为就应该十分坦率，你呼我应，以诚相待。

1978—1980年间，新版《音乐论丛》第一、第三辑间隔刊行，翔鹏的文章《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》发表。其中他引用《山海经》载郭璞注所引《开筮》中的一段话以后，认为“夏代的音乐已能改变（辩）同宫调系统”。这一论点我闻所未闻，为过去任何音乐史家所不曾有过，因此引起我的关注。同时使我回忆起过去我们闲谈郭沫若成就的一段往事。郭沫若是中国当代杰出的史学家，其《中国古代社会研究》是中国马克思主义史学开山之作，他本人曾自诩它是恩格斯《家庭、私有制和国家的起源》的续篇。郭沫若于1929年发表这部著作，当时华夏大地阴云密布、风雨如晦，这种当仁不让的学术气魄足以让人起敬。这些比较公认的看法，我和翔鹏的认识也比较一致。但我总认为，在涉及音乐史问题方面，郭著发表过一些受到西方学者影响的错误论点，不够慎重，应是让后人感到遗憾的事。而翔鹏在对我的谈话中，比较强调应该学习郭沫若勇于提出学术新鲜论点的精神，他认为，提出十个新见解哪怕只有两三个是对的，也就了不起了。当时的谈话是各说各的，倒也不是什么争论，但侧重点不同却是明显的。

1981年春到1983年秋之间，我先后在两个音乐学院的音乐

学系担任中国古代音乐史课程,翔鹏发表的上述对于夏代音乐文化估计的论点无法回避,因此产生了和他进行探讨的想法,心中不免认为这是他片面理解“勇于提出学术新鲜论点”的结果。但我的这一想法延至1983年10月6日才写信发出(见附件一)。

信的主要内容是探讨古代文献中十六个字的标点和对其理解的问题,即黄文引用《山海经·大荒西经》晋人郭璞注所引《归藏·开筮》中的一段话。翔鹏根据郭沫若的标点法是:

“昔彼九冥,是与帝辩同宫之序,是为《九歌》。”

据此,他的结论是:“这段话可以理解为:夏代的音乐已能改变(辩)同宫调系统,来适应《九歌》曲体上分段达九段之多的音乐形式的需要。”而我感到,这种标点法和理解似乎都成问题。我理解原文的标点法应该是:

“昔彼九冥,是与帝《辩》;同宫之序,是为《九歌》。”

根据《九辩》与《九歌》的种种传说记载,我理解这里的“辩”即指《九辩》;“宫”指房屋而非“宫调”;所谓“序”,是指传统含义的“正堂东西夹室的墙”或“东西厢房”。这段话的本意并不涉及什么“宫调系统”。同时我又认为郭沫若《屈原研究》中采用的标点法可能是出于误排或作者误笔。从郭著含义看来,“辩”显然也是指的作品,与“改变”、“改变宫调系统”无关。

我的信写得相当坦率不客气,批评翔鹏在对“辩”、“宫”、“序”三个字的理解上,是否有些“主观臆测”?同时提出,在“由今及古”、“由人及猿”的艰苦的探索征途上,他是否“一时有点点过于热衷急切”的问题。

我的这封信有一个地方是“违心”之论,即表示和他的探讨是“非本质末节”的一个问题。这是由于,我了解翔鹏身体一直欠佳,当时是想有意缓和一下气氛。这当然瞒不过翔鹏的眼睛,实际上我是在认为,这涉及对待古代文献的态度和如何正确解释文献这样两个十分重要的基本问题。

四天以后,翔鹏即复信给我(见附件二)。信写得充满非同

寻常的同志情谊,表示希望我能够成为他的"长远的畏友,一个真正可以无碍的、交换心里话的同志"。他也肯定了我的"认真和热情",能够在学术问题上提醒他,等等。我看了他的信,和他看到我的信一样,也是很动心的。但是他对于所探讨的问题的答复,却又十分出乎我意料之外,主要是由于他表示"倾向于存两说",即后来他在《溯流探源·后记》中所说的"解释可以两存"。而我认为,两种解释都可以说通的情况在古代文献中虽不乏先例,但是这里的两说却并非如此;这里的两说或是一正一误,或是二者皆误,而不可能"两存"。

由于翔鹏在信中又曾表示他"对'同宫'有了新的解释",而当时我对他的"新的解释"尚不了了,探讨也就中断。

1984 年夏天,"新源里"音乐研究所召开学术讨论会,我很希望上述问题以及更广泛的在中国古代音乐史研究和教学中如何对待文献的问题得到讨论的机会,因此事前在 5 月间曾给翔鹏并郭乃安、联抗三位同志写信说明想法。但由于我因事没能参加会议,于是后来重新修改了所提交的论文,在《艺苑》音乐版创刊号(1986 年第 1 期)上发表。——附带说明,我的这篇《释伶州鸠答"七律者何"——附论对古代文献的解释》,印刷实在是错字太多,甚至有的段落也安排错了,我曾寄去"勘误"也不顶用。我在这篇文章中一方面肯定翔鹏的《我国音阶发展史问题》,另一方面重提与他通信的主要内容,并发表自己对于诠释古代文献的看法:"首先要弄清古人主观上想要表达的是什么,其次才谈得上对这一文献的分析、判断,以及它有没有古人主观以外,在客观上确实所具有的意义,从而对它肯定、否定、继承、扬弃等等。"我又表示,"决不能把古人主观上不曾有的东西,灌输到古人头脑中去","不可误猴为人,以今人之意增释古人之文","在提出假说的时候,从对待古代文献的态度来说,应该十分注意保持应有的严肃性"。这些看法当然并非是针对翔鹏一个人的,但是我确实曾经考虑过他声望高,如果他有所失

误，影响则会是很大的，而这无论是对他个人还是对音乐学界，都是我不希望出现的。

除了《艺苑》上的文章之外，1985 年 11 月在西安参加“陕西省民族音乐学术交流会”时，我也发表过同样内容的看法。

大约在 1989 年至 1990 年间，音乐学界的某些文章又出现了对古代文献中常见的“鸣球”的新解，误释为“球形陶响器”等等。（我至今仍不十分清楚首倡者是否是翔鹏。参阅他后来发表的文章《乐问》，载《音乐研究》1997 年第 3 期第 7 页第 14 行）。当时我已不再向翔鹏提出探讨，因为我实在不愿意干扰他的健康和工作，但又不愿意我所不赞成的对待古代文献的诠释方法影响更多的人，同时我一时也顾不上再写什么文章，因此就向我的几个学生反复强调过我对待古代文献诠释的原则：尽量慎重，“希望不添乱，争取少添乱”。

1992 年第 2 期《文艺研究》刊行，翔鹏的《楚风苗歙和夏代“九歌”的音乐遗踪》发表，这时我才了解到他对于“九歌”以及关乎夏代音乐的新解释，即认为“九歌”是与七音、六律、五声并列的概念，系指“九音之乐”；根据该文的“五度链”图解，我理解，说得简单些，他认为“九歌”即是根据由“五度链”所构成的在“同宫之序”内的“九声音阶”。

今年《音乐研究》第 3 期发表了翔鹏的未竟之作《乐问》，这是一曲令人痛惜的天鹅哀吟。它纵贯今古，横通中外，不但显示出翔鹏学识的广博，而且更重要的是显示出他对于中国传统乐律学史思考的深邃。他在前言部分中提到，他主张“科研工作中多少要有那么一点浪漫主义”，这一体会十分深刻。这是翔鹏在治学上取得重大突破的原因之一。我理解，音乐学研究工作中的逻辑思维，同样需要灵感的火花，而浪漫主义恰恰是灵感迸发的催化剂。但史料的基础不可或缺，逻辑思维的明晰线路不可或缺，否则就可能会有“差以毫厘，失之千里”的危险。翔鹏的浪漫主义精神催化的灵感，确实为中国音乐学界贡献了难

以衡量的精神财富。而这些财富中的缺陷，如果说是有缺陷的话，也可能正是由于他的浪漫主义有时难免有点儿过头。

《乐问》无疑给后人遗留下了广阔的启示。中华祖国地域辽阔，历史悠久，不但民族多元一体，辉煌灿烂而又连绵不断的文化文物，包括音乐文化文物，也是自古多元共存。我理解，翔鹏的思考既涉及它的主元，也触及它的支元，艰苦探索，令人心驰神往。但我同时直觉地感到：以中国之大，历史之久，民族之多，文化发展之繁富，多种语言又各有其特性，乐制律制现象也会和音乐文化整体之多元特点一致，是不大可能都被纳入到单一而严密的体系之中的，正像中国的大小河流虽有交汇，却不可能都纳入一个水系一样。对待历史文化现象，臧否人物、褒贬论说，均属不可避免，但总应注意到其多元特点的历史实际，彼时彼地的历史条件，等等。我体会，伟大的历史人物如朱载堉，在这方面有时也难免踏入误区，值得鉴戒。

翔鹏认为，在其《乐问》中提出的问题解决以前，他无法安心撰写中国音乐史。这种力求“不炒冷饭”的严格态度，让人起敬。但是我理解，所谓“解决”也是有一定历史限度的。一个历史阶段，一个人或几个人，既不可能在史料方面“竭泽而渔”，也不可能由谁来完成一部“终极之作”。如果是那样，音乐史学也就不会再有什么发展了。但愿我这里的多言，已经是离开翔鹏本意的过虑。

今天的学术讨论会是纪念性的，主要是研究、继承逝者的精神遗产，从中汲取前进的力量，而不是一般的学术研讨会。但是我可以自慰的直觉是，既然我们过去有过交锋，今天我的十分坦率的意见也正如翔鹏在世时我向他陈述的一样。如果说到我还有什么新的体会，我愿对翔鹏诉说：治学上的分歧，甚至是相当原则性的分歧，是不妨碍友谊关系的，甚至还能够促进友谊的发展。翔鹏如有在天之灵，我想他会同意这一点的。事实上，他在给我的信函中，在文章中，已经屡次表示过这一感受了。

翔鹏生活在中国社会风云激荡,中国传统文化与西方文化的交流急剧冲撞的时代,面对中国传统音乐文化没有得到清理的现实,他把他的主要精力放在传统乐律学的开拓方面,这是十分有远见的。我相信,翔鹏对世界史学老人的丰厚而珍贵的贡品已经得到充分肯定。

(1997 年 12 月)

——**附件一:1983 年 10 月 6 日冯文慈致黄翔鹏信函**(寄发时可能略有更动)

翔鹏同志:

近几年来,大作多篇,精辟宏论,使我获益匪浅,这是要感谢你的。个别地方,或可反复斟酌一下。今有非本质末节一项,和你探讨。

《我国音阶发展史》(《音乐论丛》1978.5.)一文的第 185 页,曾引用《山海经·大荒西经》上的一段话,紧接又摘取晋人郭璞注所引《归藏·开筮》中的一段话。后者的原文经你加标点后成为"昔彼九冥,是与帝辩同宫之序,是为《九歌》。"你的理解是"夏代的音乐已能改变(辩)同宫调系统,来适应《九歌》曲体上分段达九段之多的音乐形式的需要。"我感到,这里的标点法和理解似乎都成问题。我以为原文的标点法应是"昔彼九冥,是与帝《辩》;同宫之序,是为《九歌》。"根据《九辩》与《九歌》关系的种种传说记载,我理解,这里的"辩",即指《九辩》,按今标点法,故应作《辩》。所谓"序",也即传统含义的"正堂东西夹室的墙"或"东西厢房"。这段话的本意可能并不复杂,也并不涉及"宫调系统",大意不过是:"古时那个(幽暗高远的)'九冥'(指太空),曾赐与帝(指夏启,亦即开)一首《九辩》,和它形成有如同一正堂的东西厢房关系的,是《九歌》。"我觉得,只有这样理解才能说通郭璞为什么要引用它;而照你的理解,则不能说通。那么,会不会是郭璞误解了《开筮》而你正确地理解了

《开簸》？这是难以设想的。

又,你的标点法也许参考过郭沫若《屈原研究》(1953.4.新文艺出版社)第20页的标点法。但我以为该书该页上的标点法可能是出于误排或作者误笔。那个"辩"字右侧未加上当时通用的作品符号"~~~~",但从郭全文含义看来,显然也是按照作品来理解的,既然如此,"辩"下脱一分号或逗号也就相当明显。

总之:"辩"指《九辩》,而非"改变";"宫"、"序"与"宫调"无关;上述《屈原研究》刊本第20页的标点法不足为据。晋人郭璞、今人郭沫若的理解都是通顺的,而你的理解与他们相悖。

由此我感到,在"辩"、"宫"、"序"三个字上,你的理解是否有些主观臆测?这是否由于在"由人及猿"、"由今及古"的艰苦征途上,一时有点过于热衷急切所致?请恕我冒昧妄议。

近日我担任了一点进修生的古代音乐史课,情势所迫,不得不思考一些问题并表态回答。但水平低陋,常常力不从心。为此,只好求诸原作者,还望你不吝指教为盼。

顺祝秋安。

文慈　1983.10.6.

——附件二:1983年10月10日黄翔鹏复冯文慈信函

文慈同志:

得书,很为动心。近年来同道学友中,能像你我之间这样坦率交换意见、讨论学术问题的,确实不可多得。别看我好像是满怀自信地一篇篇发表文章,心里却是很苦的。好像在作空谷之行,却听不到足音。

不善于分析的同志,以为我是"成功"了,不知道我的工作还没有一个像样子的真正的开始;不少人"敬"而远之,反正我不懂你那一套;还有人等着看笑话,不肯匡救所失,准备嗤之以鼻。你去请教他,他也一言不发的。把这种不宜大叫大嚷的牢骚告诉你,你就可以知道我对来信有多感动,我希望你能够成为

我的长远的畏友，一个真正可以无碍的、交换心里话的同志。我们两个人，性格、气质上有同有异，正可以互相补充。

来信提醒我不要过于热衷、急切，这是金玉良言，也是别人不肯说的。我也想过这一点，甚至于还用这个意思劝过别人（如 ΔΔΔ），但确乎常常也要忘记，这种提醒，对我非常重要。两三年来，院里的出版社，音乐出版社，李凌同志那边的一个对外的出版机构，都催我出文集，我不敢接受，就是怕谬种流传。不过我记得鲁迅先生的话，并不怕幼稚时出屁股、吃手指的形象重见。我想，将来如果出集子，虽然可以原文照发，但总应说明哪一点错了，哪一点有不同意见，哪一点还有疑问，免得害人。这个想法就必须靠有人指点，才得清楚，甚至才得知道，只靠自己反复琢磨，总是脱不出窠臼的。

以上是谈心。下面才是我的回复。

《音阶发展史问题》那篇拙作是 1977 年 9 月写成，全篇交给萧而侠和李业道的。8 月间以草稿的形式请吕骥、杨荫浏、李纯一他们看过。有关郭璞注的这一段也是我当时想请教的课题之一，换句话说，我当时确也有点不太放心的。他们提的意见在其它方面，这个问题却被放过去了。今接来信，正好促进我重新考虑。

我现在倾向于存两说而修改我原有“改变同宫调系统”的说法（由于另外的原因，我对“同宫”有了新的解释）。

存两说，并不是同时存我固执己见之一说。因为原先我就没有认为那是我独创的解释。文献的断句确是从郭沫若来的，而“辩”字的解释（即音乐含义的解释）是从杨先生的音乐史稿来的。

我注意这个材料是从五十年代开始的。郭沫若的断句不是笔误或手民之误。除了来信所举 1953 年版如此而外，1951 年、1952 年版亦皆如此，郭的学生文怀沙《屈原九歌新绎》（1951 年付梓）亦仍如此，似乎袁珂也是这样断句的（我记不清了）。当

时我以为郭沫若是连同《大荒西经》的词句一并得出“九辩”“九歌”同出“九冥”的结论,所以敢于相信这个断句了。

《开筮》作为文献,无考,按一般理解应该是早于《大荒西经》的东西。这段引文可以看作山海经注的“九歌”一词之注。这样理解的话,就不存在郭璞是否理解《开筮》的问题。

我不满意“同宫之序”的旧解,远古的占卜之词极简略,拐了弯来比喻,略觉牵强,所以未取。此外,如同时得到九歌九辩这两个姊妹篇,何以前文只说“与帝[九]辩”呢?

按照郭的断句,“与”字就不作“给与”解,而作“助”字解了。也就是说,夏代以前的音乐还没有复杂的调性关系,有了上天的帮助,情况就有了改变。

在这样的情况下,我暂时还难以肯定一说,只有先存起来继续探讨。如果没有你的认真和热情,我会懵然无觉地把这个问题放过去的。因此十分感谢。除了希望继续研讨这个问题以外,还希望多多关心,帮我堵些漏洞为盼。我这个人,似乎能细,却也粗得可怕,常常胆大包天,自知这是时光不饶人,想跑步而又气喘的原故。“急切”之戒是知己之言,我要听的;但恐怕由不得“十年磨一剑”的作法,还要准备出毛病,我有像你这样的关心人,至少可以亡羊补牢吧!

来信如甘露,再次在这里感谢你。换一个人,不见得肯于直言;有此意,也不见得肯化时间写信的。

向夫人问好!

敬礼!

翔鹏　1983.10.10.

---

(1)本文根据作者底稿,并参照吸收了发表稿的文字修订。发表稿载《黄翔鹏纪念文集》,周沉等著,福建教育出版社,2001年11月。

[附录]

冯文慈:参考文目

(未辑入本文集者,1980 年—2003 年)

1.《阳关》千载歌不尽,只为叠叠诉离情——略谈琴歌《阳关三叠》的流变和艺术特色,《词刊》1980 年 1 月号。

2. 介绍传统民歌《月子弯弯照几州》,《歌曲》1981 年第 6 期。

3.《管子·地员篇》和三分损益法,以及《淮南子》的"参弹复徵",《中国音乐》1982 年第 1 期。

4. 朱载堉和十二平均律,《音乐生活》1982 年第 3 期。

5. 琵琶的渊源和昭君的形象,《光明日报·东风·说文谈史》1983 年 7 月 16 日。

6."古谱寻声"的重大成果,《人民音乐》1983 年第 8 期。

7. 中国音乐发展述略,合作者俞玉滋,载《实用中小学音乐教师手册》,人民音乐出版社,1985 年 4 月。

8. 参加陕西省民族音乐学术交流会杂感,载《陕西省民族音乐学术交流会会刊》,1985 年 11 月 20 日。

9. 律学书目文目索引,合作者郭树群,《中央音乐学院学报》1986 年第 2 期。

10.《律学新说》及其作者——纪念朱载堉诞生四百五十周年,《律学新说》点注本(人民音乐出版社,1986年9月)卷首论文。

11. 朱载堉诞生450周年纪念辞,署名明柯,《中央音乐学院学报》1986年第3期。

12. 赞《少年壮志不言愁》,署名明柯,《中国产品报》1988年3月26日。

13. 祝贺张肖虎教授从事音乐工作55周年怀旧,《中国音乐》1988年第3期。

14. 伊朗达斯特加赫体系古典音乐,埃拉·宗尼斯原著,合译者林凌风,《新疆艺术》1989年第2期。

15. 若瑟·阿米奥(即钱德明)和启蒙运动时期对毕达哥拉斯定律法起源的讨论,[美]吉姆·列维原著,合译者阎铭,《中国音乐学》1989年第2期。

16.《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》"音乐大事年表"的中国古代音乐部分,合作者陈应时、修海林,中国大百科全书出版社,1989年4月。

17. 古乐新说,总束其成——略评刘再生著《中国古代音乐史简述》,《音乐研究》1991年第3期。

18.《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》中的几个问题,合作者修海林,冯文慈执笔,《人民音乐》1992年第8期。

19. 我国现代音乐学的奠基人王光祈,合作者俞玉滋,《王光祈音乐论著选集》(人民音乐出版社,1993年1月)卷首论文。

20. 忆洪达琳先生二三事,《人民音乐》1995年第4期。

21. 实学思潮中杰出的乐律学家朱载堉,《律吕精义》点注本(人民音乐出版社,1998年7月)卷首论文,同载《音乐学术信息》1992年第5期。

22. 如何看待中国近代产生的"新音乐"——百年音乐文化回眸片断,《中国音乐》1998年第3期。

23. 音乐艺术,载《中华文明之光·文学艺术卷》,湖北少年儿童出版社,1999年5月。

24.《歌剧改良百话》,曾志忞原作,冯文慈整理标点注释,《中央音乐学院学报》1999年第3期。

25. "仁者寿"——祝贺老志诚教授九十寿辰,《中国音乐》2000年第3期。

26. 中国古代音乐文献目录概要,《中央音乐学院学报》2000年第3—4期;同载《音乐文化大观》,北京大学出版社,2001年1月。

27. 并不确实的"音乐考古新发现",署名明柯,《人民音乐》2000年第4期。

28. 在天津音乐学院"中西音乐文化学术研讨会"开幕式上的讲话,《天籁》2001年第4期,《中西音乐文化学术研讨会论文集》(天津音乐学院编,中国文联出版社,2002.9)收录。

29. 综合性大学具有培育音乐学人才的特殊优势,《北京大学与艺术教育研讨会暨北京大学书法艺术研究所成立大会论文集》,2003年11月。

MUSIC

音乐论著丛书




ISBN 7-80692-166-4
9 787806 921661

定价：23.00元